



Festejos en el sesqui- centenario de Carmelo

(Foto Estudios Caruso)

Con un acto en que los ex alumnos de la primera Escuela de Varones que funcionó en Carmelo realizaron un homenaje a sus maestros, comenzaron los festejos con los cuales se celebró el sesquicentenario de la ciudad fundada por Artigas. La Banda de la Fuerza Aérea contribuyó al brillo del acontecimiento.



ME CONTO UNA GAVIOTA

Por suerte, uno tiene amigos, ayudantes, que le cuentan. En este caso no fue el clásico "pajarito" sino que, como ocurrió a la orilla del mar, fue una gaviota...

Me contó que, en la playita de Isla Gorriti, una gentil pareja paseaba mirándose demasiado a los ojos... La causa del paseo era, prima facie, el juntar lindos caracoles, que iban guardando en una de esas originales bolsas de Soler. Pero mi gaviota — tan chismosa ella — dice que olió romance...

Y, si me guardan el secreto, les diré quienes eran: la encantadora Ana María, bellísima, y el hijo de un muy conocido hacendado cuyo impresionante yacht es infaltable en los veranos del Este. Dice mi gaviota que lo vio clarito: llevaba una muy masculina remera marrón y pantalones de polyester arena. Impecable!



Y LO QUE ME CONTO UNA BALDOSA FURIOSA

Perdonar es divino. Pero vayan ustedes a decirle a una baldosa, — artefacto de corazón duro si los hay — que está cansada, harta, completamente aburrida de que todo el mundo la pisotee.

Y entonces es cuando viene la venganza... y el chisme. Heo aquí, tal cual ella me lo contó, con voz de baldosa resentida: —Tú sabes que yo trabajo en una bolite. Todo el mundo me pisa. Una aguanta. Pero lo que me perfora de rabia es que una pareja se la pase toda la noche bailando, muy amartelada, solamente encima mío. Quiénes eran? Pues, esa ricura de Katty, con un guapo mozo de pantalón playero y camisa media manga de zephír Glen, creo que importante industrial de Paysandú. Digo yo, no pudieron elegir a cualquiera de mis 874 hermanas baldosas?

notas de un

VERANO TOTAL!

Soler
tiene

Soler
conviene!

1 - Camisa ½ manga

\$ **210.-** 2 - Pan

vaquero en color arena en

muy moderno de la línea Cavanah's realizado en shantung Acrocel totalmente forrado en sa-

tén, bolsillo con tapa en tonos de gran moda \$ **539.-** 4 - Remera media manga en

bouclé de hilo liso en colores azul, marrón, verde y beige en talles del 46 al 52 oferta \$ **143.60**

5 - Pantalón realizado en Poliester Acrocel de corte

impecable variedad de tonos. \$ **450.-**

Camisa ½ manga realizada en Zephír Glen

en diseños esfumados en gran variedad

de tonos \$ **175.-** Camisa manga

larga 1 bolsillo confeccionada en cuz-

drillé Glen en tono gris, azul, beige.

\$ **220.-** Camisa manga larga realiza-

da en tricolina Vichy tornasolada americana,

bolsillo plisado, cuello largo con botones; una

prenda de gran actualidad y moda en varie-

dad de tonos a solo \$ **390.-** Y por

último, la prenda indispensable para el caba-

llero elegante: Camisa manga larga, realizada

en tricolina mercerizada, puños para gemelo

y botón, cuello impecable en colores blanco y

cielo, al precio oferta de \$ **165.-**



AGUADA - CENTRO - CORDON - UNION - LAS PIEDRAS



UN LUGAR PARA LOS PROCERES

Hemos llegado hasta el presente. ¿Qué rol desempeñará la Plaza Independencia, como expresión de progreso?

Dejamos planteada la interrogante por cuanto solamente podemos apreciar los hechos pasados. Pero no podemos cerrar un capítulo sin referirnos a lo que ha sido y es la Plaza Independencia como TEMPLO DE VENERACION para nuestros Próceres.

Así lo vislumbró el arquitecto Zucchi cuando en 1837, aconsejó que se levantara en la nueva Plaza un Monumento Nacional que fuera para el País "testigo de su independencia, sus glorias y su decisión en sostener el régimen constitucional".

Esta especie de profecía encontró eco cuando se dispuso, en 1881, la construcción del monumento a Joaquín Suárez y su ubicación en la Plaza Independencia frente a la Casa de Gobierno.

Más tarde se confirmó al dictarse la ley que ordenó "la erección de una estatua al Fundador de la Nacionalidad Oriental" que debía levantarse en el centro de la Plaza.

La profecía de Zucchi se cumplió casi un siglo después de formulada al decirse en el Mensaje: "El General Artigas está reputado como la personalidad política más levantada de nuestro país..." "Su solo nombre simboliza todo el pensamiento y es más solemne..."

Transcurriría, no obstante, más de cuarenta años antes de que se cumpliera el mandato legal. Recién el 28 de febrero de 1923, cuando el Dr. Baltasar Brum, en su último día de gobierno, presidió la inauguración del monumento, obra del escultor Angel Zaneli.

En esa oportunidad el Dr. Zorrilla de San Martín dijo, ante una inmensa muchedumbre enfervorizada... "por fin acaba de sonar entre las horas del tiempo, esta hora que tanto hemos pensado, la que anunciaron las generaciones pasadas, la que estaba reservada a la nuestra..."

Ing. Ponciano S. TORRADO

(Especial para EL DIA)

(Fotos Humberto Pesce)

La Plaza Independencia en la actualidad. La diferencia de alturas; el revestimiento de las fachadas y las columnas de distinto orden y características que limitan las galerías, contradicen las normas adoptadas por la Ordenanza vigente. La Casa de Gobierno parece "empequeñecida entre los macizos edificios cuyas alturas sobrepasan el máximo de 42 metros autorizados por la Reglamentación. Observando el conjunto carente de unidad y simetría puede preguntarse: ¿Quién tiene razón, la Ordenanza o los proyectistas?



El intercolumnio del Palacio Salvo y las formas estructurales de su arquitectura barroca diferente a la adoptada en las construcciones modernas, pone "una nota exótica" en el conjunto "inarmónico y anárquico" de la Plaza.



El Palacio Martínez Reina es un ejemplo de lo exigido por la Ordenanza vigente. Las columnas de granito rojo lustrado "sin base capitel, ni basamento alguno" forman un conjunto armónico y agradable.

LA PLAZA INDEPENDENCIA

¿CONTRADICCION O DESORDEN URBANISTICO?



La Plaza Independencia en 1885 según un grabado de la época. Muestra la "simetría absoluta de las construcciones" aceptada en 1837 y ratificada en convenios posteriores. En este conjunto se destaca, en primer plano a la derecha, la Casa de Gobierno.

EN notas anteriores describimos la evolución edilicia de la Plaza Independencia que, en 1879, marcó una etapa importante cuando el gobierno del coronel Latorre le dio forma definitiva.

ORDENANZAS Y CONTRADICCIONES

Luego, con el correr de los años, se fueron reclamando normas edilicias que ordenaran, no sólo la geometría de la Plaza sino, también, las alturas de las construcciones, el material de sus fachadas y, en particular, las dimensiones y características de las columnas que forman las galerías.

Entre todas estas iniciativas se destaca una, que tuvo su origen en la Ley del 21 de agosto de 1888, que reglamentó la edificación frentista a la zona incorporada en tiempos de Latorre, esto es: la comprendida entre las calles Junca y Ciudadela.

A raíz de la resistencia que oponían algunos propietarios para construir con arreglo al plano oficial, el Dr. Carlos M. de Pena — que ejercía la

Presidencia de la Junta Económico Administrativa, máxima autoridad municipal de la época — dispuso que el Procurador Municipal iniciara los juicios de expropiación contra los propietarios renuentes. Encomendó la dirección profesional de esa tarea "al doctor Eduardo Acevedo de quien se reclaman sus servicios desinteresados".

CONTRADICCION MUNICIPAL Y LITIGIO

No todo habría de ser favorable a la gestión municipal. Cuando las autoridades exigieron el fiel cumplimiento de la ley, se planteó un litigio con el señor Bernardino Pons — propietario del terreno ubicado entre las calles Junca y Junca Chico, hoy Liniers.

El hecho tuvo su origen en un informe de la Dirección de Obras Municipales que aconsejaba SUPRIMIR LA GALERIA PROYECTADA, incorporada, como correspondía, al nuevo edificio. La supresión se proponía para subsanar los inconvenientes que ocurrirían si se realizaban las obras "en la posición que se adoptó por obedecer al plan con sujeción a sus indicaciones".

Esta idea fue precursora de la realizada hace unos años, cuando el Gobierno Departamental demolió toda la zona limitada por las calles Junca, Liniers y Reconquista para resolver la futura unión de la Plaza Independencia con la Rambla y mejorar, al mismo tiempo, la perspectiva del Teatro Solís.

La solución aconsejada contradecía todo lo hecho hasta entonces por cuanto, al anular la galería, como se hizo en el tramo citado, se negaba lo sostenido hasta entonces con razones plenamente justificadas en defensa de "la simetría absoluta de las construcciones" impuesta en 1837 y ratificada en los convenios posteriores.

Reconociendo la justicia del reclamo la Junta, si bien mantuvo la alineación que establecía el plano, facultó al propietario para proponer "la ornamentación especial del frente sobre la Plaza" suprimiendo "las cuatro columnas del frente".

UN POCO DE TECNICA

Es oportuno destacar, ahora, la intervención de las Oficinas técnicas, especialmente la del Plan Regulador de Montevideo, preocupadas por imponer normas que limiten la libertad de los arquitectos en la concepción de grandes estructuras. Los guía el propósito de no crear diferencias notables entre lo existente y lo nuevo que puedan atentar contra la "armonía" de todo el conjunto.

La última ordenanza que rige para las construcciones a realizar frente a la Plaza Independencia data de 1958. En ésta se establece entre otras cosas: a) la altura total de los edificios debe ser de cuarenta y dos metros; b) los pórticos deben coincidir con las alineaciones actuales de la Plaza; c) las columnas deben ser "galibadas de sección circular de un metro de diámetro en el tercio inferior disminuyendo a noventa centímetros en su encuentro con el dintel"; d) "las columnas no llevarán base, capitel ni basamento alguno" como se puede apreciar en el edificio

Martínez Reina, costado Este de la Casa de Gobierno; e) se empleará granito rojo lustrado, procedente de La Paz, desde el basamento hasta el plano inferior del balcón, incluyendo columnas y lados exteriores e interiores del pórtico. No se permiten, en consecuencia, revestimientos metálicos, ni revoques; f) las fachadas deben ser de revoque blanco "imitación piedra arenisca" o revestidas con material adecuado de color claro. En lo que respecta a veredas, la ordenanza exige el empleo de losas de granito con superficie rugosa.

CRITERIOS DISPARES E INTERESES OPUESTOS

Hemos visto que, no obstante, se construyeron edificios que no satisfacen algunas exigencias. En particular, en lo referente a la altura. Las excepciones no cuentan con opinión favorable entre los jerarcas municipales.

Es probable que en esta pugna, tanto los técnicos oficiales como los privados, tengan buena parte de razón.

Venciendo dificultades y superando discrepancias será posible conciliar los distintos puntos de vista que se defienden al conjugar las normas y reglamentaciones con el progreso que las nuevas técnicas vienen imponiendo en todo el mundo.

LAS PEÑAS DEL TUPI NAMBA

En esta breve reseña nos hemos preocupado por contestar las consultas que nos llegaron sobre un tema que halló eco favorable entre aquellas a quienes agrada recordar hechos históricos relevantes y las pequeñas reminiscencias de nuestro quehacer ciudadano.

Obligados estamos a quienes nos hicieron llegar sus observaciones o pedidos para que se trataran éstos u otros temas análogos.

Queremos dedicar algunas líneas a "Campus", estudioso lector que nos observa con respecto a la fotografía del viejo Tupi Namba que publicamos en el Suplemento de EL DÍA, el 9 de enero ppdo.

En ese número hicimos una referencia al viejo café diciendo que se encontraba en su apogeo hace treinta años cuando, en realidad acota nuestro interlocutor "dicho célebre café había iniciado su decadencia". Su apogeo, añade, "debe colocarse a mediados de los años veinte, cuando en la parte del salón que daba sobre Buenos Aires, se reunían noche a noche, José Cúneo, Carmelo de Arzadum, Adolfo Pastor, Bernabé Michelena, Manuel de Castro, Eduardo y Enrique Dieste, Carlos Príncipe, Juan Parra del Riego y algunos otros...

"En 1935 esa Peña ya no existía, ni existía otra que pudiera compararse en el café de referencia".

Agradecemos la acotación por cuanto se destaca, al hacer referencia de estas cosas, la vinculación que un grupo de intelectuales de brillante derrotero, mantuvo con un lugar tradicional de Montevideo. Unidos a muchas otras expresiones de nuestra cultura superior encontraron en las mesas del Viejo Tupi, un medio eficaz de proyectarse hasta nosotros.



La columnata del Palacio de Gobierno. Su forma dórica concuerda con el proyecto formulado por el arquitecto Poncini para el ordenamiento arquitectónico adoptado en el plano oficial de 1860, cuyo conjunto se aprecia con otra de las fotos que ilustran esta nota.

—Puede estar tranquilo que a su señora la vamos a recordar siempre...

Pero hay algo más que debemos recordar de los hermanos Messuti y que entra en la historia de nuestro teatro. Y es el aporte que brindaron, en su momento próspero, en favor de los autores y artistas del país.

Fueron ellos los empresarios y creadores de la Compañía Nacional "Rioplatense", conjunto de teatro por horas —género entonces muy en boga— y cuya actuación se cumplió anualmente entre 1920 y 1928, en los teatros Urquiza y Artigas, temporadas que tuvieron a su frente como directores artísticos a nuestros compatriotas Edmundo Bianchi, Ulises Favaro, Atilio Supparo y Telémaco Contestabile, todos de muy bien ganado prestigio en los escenarios de ambas márgenes del Plata.

Mucho habría que decir de lo que significaron las largas temporadas de la "Rioplatense" y de su cartel, pero el límite normal de estas crónicas nos impide extendernos. Recordemos solamente que muchos artistas surgidos en nuestro medio, integraron ese elenco, como Caviglia, Sapelli, Zabalúa, Becco, Lacannau, Reissig, Santullo, Faluggi y otros que, más tarde, fueron acaparados por los teatros porteños.

En cuanto a los autores nacionales, bien puede decirse que la mayoría de los comediógrafos de la época ocuparon los programas con sus obras, producciones que la "Rioplatense" paseaba posteriormente en sus jiras por la Argentina, Chile o Paraguay. Como la mención de los títulos representados sería extensa, limitémonos a recordar los nombres de los autores uruguayos —con perdón, nuevamente, de alguna omisión involuntaria— y que fueron: Florencio Sánchez, José Pedro Bellán, Ulises Favaro, Alberto Lasplaces, Edmundo Bianchi, Carlos María Cantú, Yamandú Rodríguez, Francisco Imhof, Juan C. Rodríguez Prous, Carlos César Lenzi, Emilio C. Tacconi, Angel Curotto, Alfredo Varzi, Carlos M. Princivale, Eduardo J. Ambrosioni, Miguel H. Escuder, Juan J. Castro, Héctor R. Valentini, Mario Petillo, Raúl de Castro y otros. Para los estudiosos de nuestro teatro, las temporadas de la "Rioplatense" señalan un aspecto importante de una época y de un género que tuvo amplia repercusión popular.

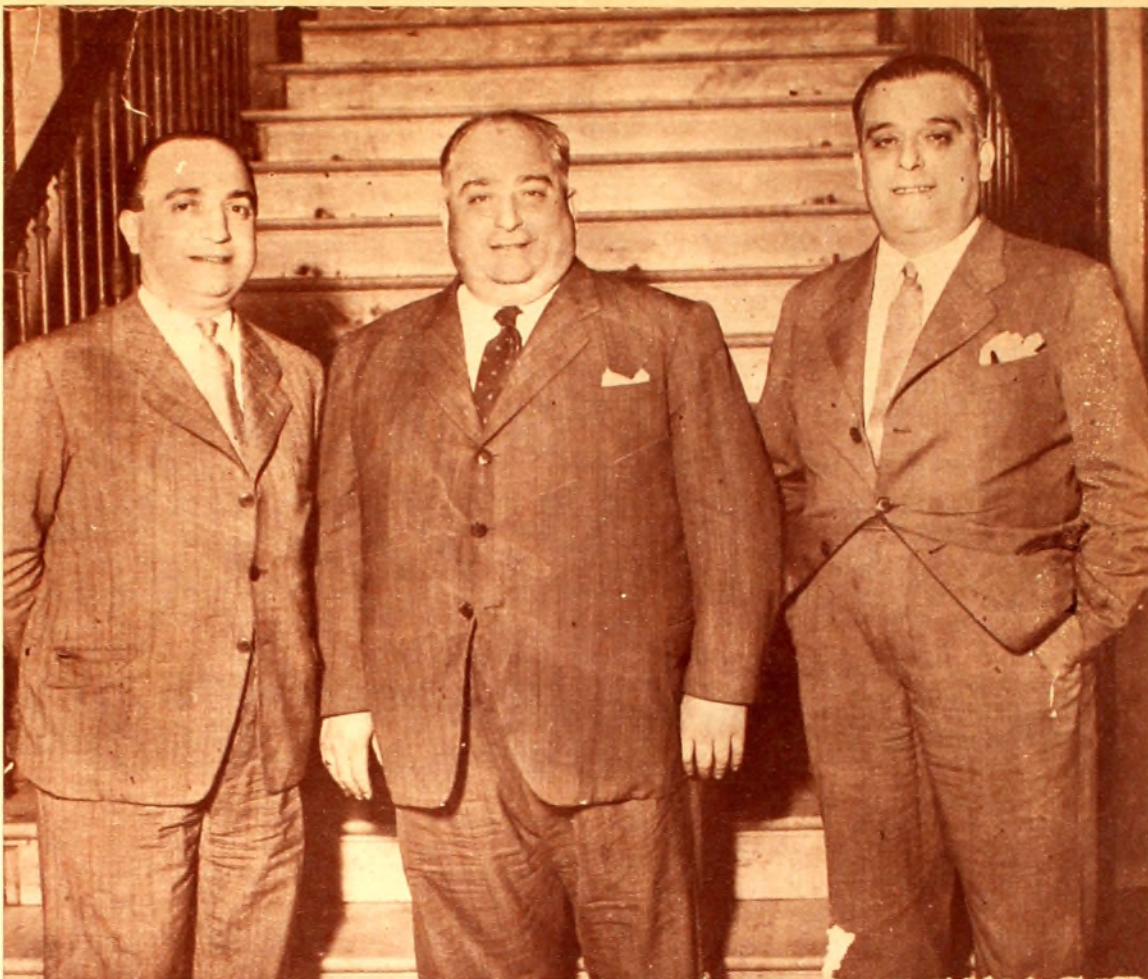
Los hermanos Messuti, argentinos de nacimiento, hijos de un viejo empresario italiano, fueron de aquellos que, en las horas de prosperidad de sus negocios no olvidaron al teatro del país. Por eso nos complacemos en señalar su esfuerzo en favor de los artistas y autores nacionales, al crear la Compañía "Rioplatense".

Después de la segunda guerra mundial, la vida teatral montevideana comienza a cambiar de estilo. Los elencos extranjeros vienen con menos frecuencia y el peronismo, por su parte, hace imposible el traslado de los elencos bonaerenses a nuestra capital. Los conjuntos independientes formados en el país no están en condiciones de madurez como para sostener la plaza y el público se aleja y, lo que es peor, empieza a perder la costumbre del teatro. Los malos negocios se suceden y con sus últimas deudas, contraidas trabajando, los empresarios abandonan sus empresas y los propietarios de las salas buscan otros destinos para sus locales. Así se pierde primero, el Albéniz, siguiéndole después el 18 de Julio, Royal, y Artigas. Se salvan los teatros Urquiza, Solís y Verdi, adquiridos —por suerte— el primero por el gobierno nacional y los otros dos por el Municipio montevideano.

No olvidemos que, en plena crisis de las empresas teatrales, se levanta todavía el Teatro Odeón, sueño quijotesco del escritor Agustín Minelli, hoy salvado para el público por una aventurada iniciativa de la Sociedad Uruguaya de Actores. Y con los malos negocios, las salas teatrales montevideanas quedaron sin empresarios. Desplazado el interés del público hacia otras expresiones —televisión, radio...— los hombres de empresa encontraron ubicación en el nuevo campo, llamándose ahora "promotores" o "productores"...

Mirando hacia atrás, con la desaparición de los empresarios, se ha perdido también intensidad en la vida teatral montevideana, variedad en los programas de espectáculos y continuidad en el funcionamiento de las salas capitalinas.

También es cierto que, en compensación, el país ha logrado importantes conquistas en el orden cultural. El Sodre con su orquesta sinfónica, su cuerpo de danzas, su lírica nacional —que, de una vez por todas, debiera encararse seriamente—, sus servicios de radio y televisión; y la Comisión de Teatros Municipales con la Comedia Nacional, Escuela de Arte Dramático, Orquestas y Coros Municipales, importan etapas muy bien logradas en el orden artístico nacional. Y si los millones que cuestan al erario la innecesaria burocracia que padecen los Institutos oficiales, pudieran volcarse a fomentar y subvencionar los sacrificados conjuntos —dramáticos y líricos— que privadamente cumplen tan seria labor en un total desamparo, nuestro país podría enseñarse al mun-



do como un ejemplo de los Estados que tienen preocupación por su teatro.

En estas horas de tantas renovaciones e improvisaciones buscando un destino mejor, bueno es recordar a aquellos que, en la "belle époque" de la vida escénica nacional, rigieron su destino. Directores de salas cuyas puertas no se cerraron nunca, que jugaron su dinero en la confianza que ponían en la obra y el intérprete; época feliz de salas desbordantes con las bullangueras cazueleras que, con sus gritos y sus flores, expresaban su admiración a las grandes figuras; noches de gala y de fiesta en las grandes efemérides, emociones que pasaron y que ya no volverán.

Los hermanos Messuti, empresarios teatrales durante cuatro décadas (1917 - 57) de los teatros montevideanos. Foto tomada en el "hall" del Teatro Solís en el año 1934.

Acaso, muchos se pregunten, como el poeta: ¿es que siempre tiempo pasado, fue mejor...?

Angel Curotto

(Especial para EL DIA)



Fotografía tomada en el escenario del Teatro Urquiza la noche del estreno de la obra de Ulises Favaro, "Premios a la virtud", en mayo de 1920. Vemos, de izquierda a derecha, a: Alberto Lasplaces, Enrique Roldán, Juan C. Rodríguez Prous, Carlos Salvagno Campos, Ulises Favaro, Edmundo Bianchi, Telémaco Contestabile, José Messuti, Nicolás Messuti, Carlos M. Vallejo, Cyro Scoseria y Eduardo J. Ambrosioni.



En una de las acostumbradas comidas con que los empresarios montevideanos agasajaban a los críticos al finalizar cada año, vemos de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba a: Roberto Olivencia Márquez, señora de Caporale, señora de Messuti y su hijo Nicolás, señora de Scoseria, Angel Cuotto, Carlos M. Princiville, Cyro Scoseria, señora de Asiain, Olivencia y Baretche, Caporale Scelta, señora de Ilaria, Juan Ilaria, Julio Caporale Scelta, Justo Asiain Márquez, Pedro Baretche Gutiérrez, Rafael Bertran, Enrique Fernández, Manlio Vitale D'Amico, Emilio Acevedo Solano, Carlos Estrada, Antonio Larreta, Carlos Balsán (hijo), Antonio Labella, Domingo Martino y Enrique Pereyra (diciembre de 1948).

EL teatro, es una de las manifestaciones artísticas que más ha cambiado en los últimos años, en su organización y estructuras económicas y técnicas, lógica consecuencia de estos últimos cincuenta años de un mundo avasallante, con sus guerras y sus descubrimientos. Y si el hombre nos asombra cada día con una nueva revelación sensacional en la tierra y en el espacio, no puede asombrarnos al mirar hacia atrás, cómo se ha transformado la vida teatral del país.

Hasta la tercera década de este siglo, nadie podía suponer que aquellos poderosos dueños de los teatros de Montevideo que eran los empresarios, se rendirían un día frente a una nueva realidad: el fracaso como empresa comercial.

Y aquellos teatros montevideanos que, en cada presupuesto nacional o municipal se tenían tan en cuenta como fuente de recursos, iban a convertirse en pocos años, en una obligación oficial de inversión de decenas de millones de pesos para su mantenimiento por parte del Estado.

Montevideo fue una gran plaza teatral y el ímán del teatro atrajo a personas de distintas clases sociales. Abogados, médicos, militares, comerciantes, trabajadores, estuvieron al frente de nuestras salas, orientando una actividad cultural que hizo bien a la Nación, por lo que nuestro pueblo conoció y estimó muy de cerca a muchos empresarios montevideanos, algunos de los cuales — con olvidos involuntarios —, debemos recordar sus nombres: los hermanos José y Luis Crodara, Enrique Bonelli, Luis Barbagelata, el inconfundible Visconti Romano, Antonio Cechi "Pacito" y Manuel Barca que desde sus puestos de reventa llegaron a administrar el primer coliseo; Héctor Gandós, los militares de alta graduación señores West y Usera, que estuvieron al frente del Teatro Urquiza; Carlos Seguin que con Buela Diana orientaron el inolvidable Teatro Casino de los palcos "grillé", sala que después pasó a ser el actual Teatro Artigas y a cuyo frente estuvieron, sucesivamente, Juan y Alberto Caderoso, Juan Antonio Magariños, "Barquita" y otros. No escapan a nuestro recuerdo, los largos años de actuación de don Pascual Barrios, Pascual, Vicente Curcci, Bembo y Torres Insagarat, que descuidando otros intereses, cumplieron en la vida teatral montevideana una importante gestión.

Pero, hemos dejado aparte en estos recuerdos, los nombres de los empresarios que cumplieron una tarea más continuada y más dominante: los hermanos Domingo, José y Nicolás Messuti.

Los hermanos Messuti — "el Gordo", "Pepe" y Nicolás, como se les llamaba familiarmente en el ambiente teatral rioplatense — fueron empresarios de todos los teatros de la capital — Solís, Urquiza, Artigas, 18 de Julio, Catalunya — y durante muchos años, de todas las salas al mismo tiempo y a la vez de importantes teatros bonaerenses. Traba adores incansables, durante su actividad, sus teatros no supieron nunca de "un día cerrado" y puede decirse que la población montevideana tenía entonces donde elegir su espectáculo, en la obra fácil o reidera de Arata, Ramírez, Muño o Paquito Busto; la comedia italiana del elenco de Vera Vergani, Zacconi o Paola Borboni; la comedia francesa de Louis Jouvet, Jean Marchat o la misma "Comédie Française"; la lírica habitual del maestro Marranti o los grandes espectáculos del Colón; las grandes temporadas españolas de Margarita Xirgu, Paco Morano, Serrador-Mari, Díaz Collado o Lola Membrives; los espectáculos musicales de las revistas porteñas del Maipo, los "Tapiques Españoles" y las infatigables temporadas de zarzuelas y sainetes madrileños... Todo, alternando con las presentaciones de los más importantes concertistas que venían anualmente a América.

La actividad de los hermanos Messuti se desarrolló entre los años 1917 y 1957, cuarenta años en que conocieron todas las emociones. Años iniciales de sacrificio para lograr un capital propio, años de seguridad, años fructíferos que les permitió consolidar una fortuna y años finales en que todo lo perdieron...

Y lo perdieron, con serenidad y hasta con buen humor... Y, a propósito, recordemos una anécdota, de sus últimos tiempos.

Terminaba en Solís una temporada de teatro extranjero que había sido económicamente muy mala y en la hora de la liquidación final, en presencia de sus hermanos, "el gordo" hizo entrega al empresario del conjunto de una decena de miles de pesos por diferencia de seguro de actuación. Al recibir el dinero, el promotor, que era francés y además el ma-

RECUERDOS DE TEATRO

AQUELLOS EMPRESARIOS MONTEVIDEANOS...

rido de la primera actriz, le dijo a Domingo muy finamente:

—Ahora me va a permitir que yo tenga una atención con usted, señor Messuti. Le voy a obsequiar con una fotografía dedicada por mi esposa, para que tenga un recuerdo...

A lo que rápidamente, contestó "el gordo", con forzada finura, mirando significativamente a sus hermanos:

FUNCION No 99

TEATRO MODERNO

Rivadavia esq. Parana — U. T. Libertad 1006

COMPANIA COMICO DRAMATICA ITALIANA

Gaetano Cavalli

Primera actriz

EMMA CAIRO BORDEAUX

LUNES 3 de MAYO de 1915

A LAS 8.45 p. m.

GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA

EN HONOR Y BENEFICIO DEL Sr.

JOSE MESSUTI

Con el interesante concurso del aplaudido DUO NACIONAL

GARDEL - RAZZANO

PROGRAMA

1. - Sinfonía

2. - **REPRESE** de la chistosa comedia en 3 actos, de LUIS VADO, titulada

IL CARNAVALONE DI MILANO

¿Hay visto l'elmo?

REPARTO

Primo: Emilio B. Segundo: Benvenuto Tercero: Benvenuto Cuarto: Benvenuto Quinto: Benvenuto Sexto: Benvenuto Séptimo: Benvenuto Octavo: Benvenuto Noveno: Benvenuto Diezmo: Benvenuto	Primeros: Benvenuto Segundos: Benvenuto Terceros: Benvenuto Cuartos: Benvenuto Quintos: Benvenuto Sextos: Benvenuto Séptimos: Benvenuto Octavos: Benvenuto Novenos: Benvenuto Diezmos: Benvenuto
--	--

Centésima creación comica de Cavalli

3. - Entre el segundo y tercer acto el aplaudido duo nacional

GARDEL - RAZZANO

En sus famosas presentaciones: "Tapiques Españoles" y "Zarzuelas"

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos	1.00
Palcos de 2.ª fila	0.80
Palcos de 3.ª fila	0.60
Palcos de 4.ª fila	0.40
Palcos de 5.ª fila	0.20
Palcos de 6.ª fila	0.10
Palcos de 7.ª fila	0.05
Palcos de 8.ª fila	0.02
Palcos de 9.ª fila	0.01
Palcos de 10.ª fila	0.00

PLATEA CON ENTRADA \$ 2.00

JARDIN LA FAVORITA (L. calle 212)

OF. MARTINO - U. T. LIBERTAD - D. 1006

Un curioso programa del año 1915, perteneciente a un espectáculo realizado en el Teatro Moderno, de Buenos Aires, actual Teatro Liceo, función en homenaje a los hermanos Messuti. Como se verá, junto a la actuación de una compañía italiana, en uno de los intervalos interviene el dúo Gardel - Razzano, cuya foto aparece en el centro del mismo. El dúo Gardel - Razzano percibía la suma de cien nacionales por función. Tres años después, los hermanos Messuti le abonaban por su actuación en el Teatro Catalunya, de nuestra capital, doscientos cincuenta nacionales, y poco antes de su muerte, cuando su actuación en el Teatro Solís, los mismos empresarios contrataron al infortunado cantor por mil quinientos pesos uruguayos diarios, cifra desacostumbrada en la época

palabra. Su ética rigurosa, su incapacidad de transigir, su ironía, le enajenaron muchas simpatías, que él no buscaba, pero perfilan una personalidad poderosamente atrayente, hecha de frialdad analítica y pasión polémica. Y cuando alguna vez le reprocharon esa falta de concesiones suya para juzgar a gentes y libros, su respuesta fue la mejor definición: "Acaso no me faltó más que una cosa para ser completo: el don de la sonrisa. El rayo luminoso del alma en los labios nunca lo tuve, tal vez por haber sido mi juventud dura y trabajada. Mi deficiencia es haber sido bueno con aspereza y sin humildad".

¡Pero, en cambio, qué visión acerada y a largo alcance, la suya! Sus observaciones y comentarios, ¡qué sagaces, qué permanentes y actuales! Releyendo uno de sus más célebres libros, *Del Plata al Niágara*, nos sorprende la vigencia de conceptos que parecen recién escritos, aunque el libro data de 1897. No es un mero relato de viaje. Sociología, historia, filosofía en torno de los pueblos por donde pasa y de los problemas de las dos Américas, la sajona y la latina, todo eso abarca, con estilo conciso, sin blanduras halagüeñas, tornándose fácilmente ácido y agresivo.

El incurable escéptico no saborea la emoción que la cordillera andina suele proporcionar a los viajeros; ticamente, la cumbre le decepciona; detalla, para decir su desilusión, los matices del paisaje, que, sin embargo, "carece de variedad y hasta de majestad". Empero, por ahí se le escapa un adjetivo comprometedor: la "sublime" cornisa... ¿Qué había en la raíz contradictoria? ¿No quería confesarse conquistado por el "rendez-vous de las prosopopeyas y frases hechas"? Tal vez. Tal vez quería inmunizarse, no rendirse a lo americano. El cerro de Santa Lucía, cariñoso hito de los santiaguinos, le parece un "desborde de lirismo municipal" ante el cual le resultan austeras las grutas y cascadas de los intendentes bonaerenses. No escapa al embrujo antañón de Lima; se le contagia el "reino de la siesta" de Guayaquil; encuentra casi adorable, casi edénico, el clima y la ciudad de Panamá; sueña, ante las otras interrumpidas, lo que podría ser el futuro Canal... que, profetiza, se hará "con todo y contra todo". Embarca para Veracruz, sin saberlo, en un barco negrero. Veracruz le parece "miserable y decadente". México le conmueve menos que Lima, quizás como represalia, por haberse apunado. Su fanática antipatía a todo lo español, disminuye a sus ojos la epopeya conquistadora, carente para él de belleza humana, y cuyo valor y grandeza radican en el fondo autóctono americano: Cortés se pone de relieve sólo al contacto de Moctezuma o de Marina. En nombre de tanta amplitud y talento, este enfoque

revela, no miopía, sino obstinación. Pero era sincero, y decía su verdad aunque le granjeara un enemigo más.

Pero llegamos al capítulo que más nos interesa subrayar y que titula "Democracias americanas". Vale la pena transcribir párrafos esenciales, que parecen dictados por el cuadro general de la América actual.

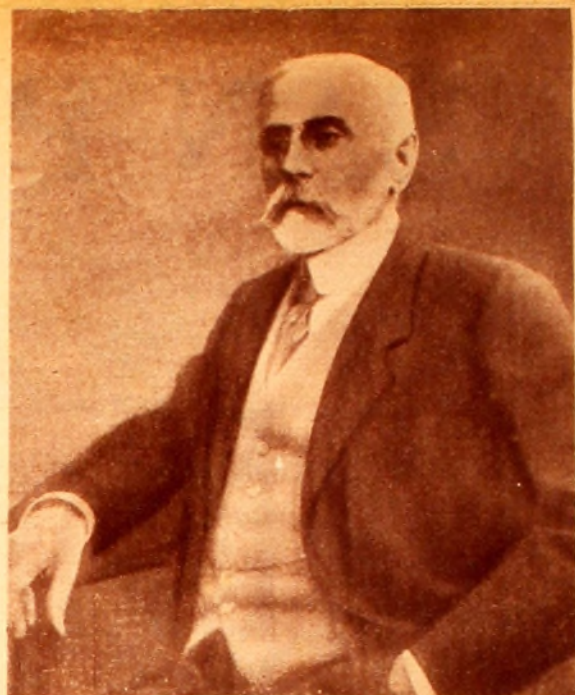
"¡Oh! ¡el espectáculo político de esa América española, que acabo de atravesar y ya conozco casi en su conjunto, es sombrío y desalentador! Por todas partes: el desgobierno, la esteril o sangrienta agitación, la desenfrenada anarquía con remitiencias de despotismo, la parodia del "sufragio popular", la mentira de las frases sonoras y huecas como campanas, los "sagrados derechos" de las mayorías compuestas de rebaños humanos que visten poncho o zarape y tienen una tinaja de chicha o pulque por urna electoral, — el eterno sarcasmo y el escamoteo de la efímera Constitución. Dondequiera, por sobre el hacinamiento de los oprimidos: el grupo odioso de los opresores, los lobos pastores de las ovejas, el lúgubre desfile de los gobernantes de sangre y rapiña, los Guzmán Blanco, López, Veintemilla, Santos, Melgarejo y sus émulos, que no tienen siquiera la estatura de los verdaderos déspotas — el amplio desde de la ratería fiscal que mostrara un Rosas o un Francia..."

Es indudable que aparecemos mirados sin benevolencia por un hijo de la Ilustración que comprendía bien los mecanismos criollos de entrecasa, y que muestra, por debajo de la censura, algo muy parecido al dolor del amor, que quiere hallar perfecto lo querido. Porque, aunque renuente a entregarse, tuvo que amar mucho lo nuestro Groussac para entenderlo tan bien, y para criticarlo con tanto apasionamiento. Añadirá que

"No parece sino que en este continente, colmado por la naturaleza y malogrado por los hombres, se asistiera hace medio siglo a la siniestra bancarrota de la democracia y a las naturales de la libertad".

Si alguna vez repitió, con Renan, que el ideal de gobierno sería un "déspota bueno y liberal", se sacude violentamente el juicio:

"¡No hay despotismo bueno, y el adjetivo "liberal" lanza alaridos al verse apareado a semejante sustantivo!" Y agrega con unción: "No; a pesar de todos los sofismas, la libertad es el bien supremo. El vino puro y generoso no es responsable del alcoholismo y la intoxicación. (...) Reprobemos el desorden y las revueltas estériles, maldigamos de la anarquía con la voz y el gesto; pero sin olvidar jamás que, para los pueblos como para los individuos, el único mal intolerable es la esclavitud".



El ilustre escritor franco-argentino Paul Groussac.

Palabras que parecen escritas para una descontrada realidad contemporánea. ¿No hemos progresado, éramos y somos el mismo puñado de naciones desorientadas, sigue siendo válido un juicio de 1897? ¿Con qué desdén no sonreiría de nuestras pretensiones el ilustrado catedrático! Que halló, ¡entonces!, una de las causas de nuestros males profundos:

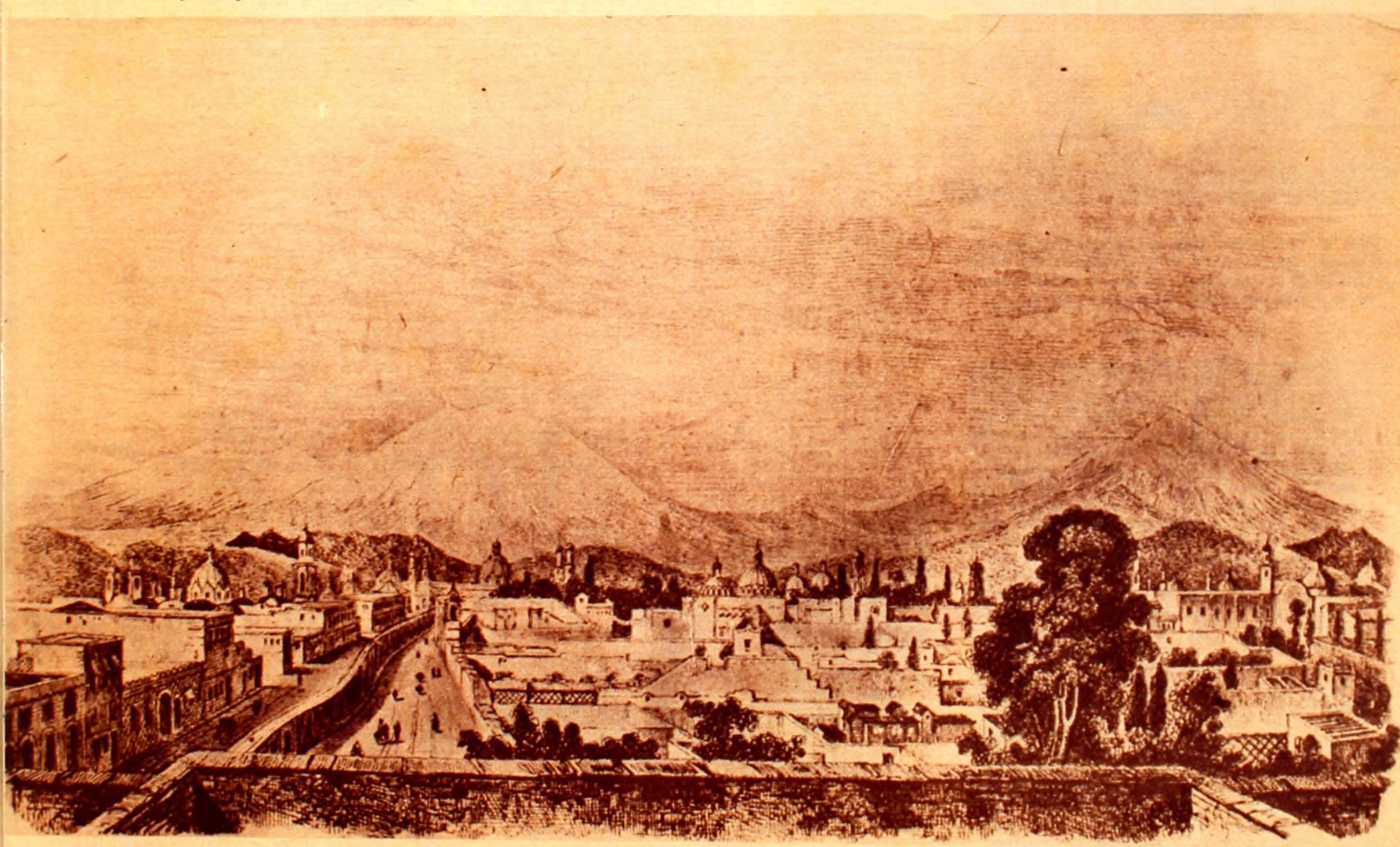
"El don del ensueño, la visión y el anhelo de lo ideal, ¿no es también lo que falta a la moderna Atlántida?"

¿Y hoy? ¿Qué diría hoy el difícil, áspero, temido y admirable Paul Groussac?

Dora Isella RUSSELL

(Especial para EL DIA)

(Las litografías, que corresponden a algunas de las ciudades que visitó Groussac, en su recorrido "del Plata al Niágara", están reproducidas del "Viaje a las dos Américas, Asia y Africa", de Alcides d'Orbigny y J. B. Eyries, publicado en Barcelona en 1842. En lo esencial de sus fisonomías, no difieren mucho de las que vio Groussac pocos lustros más tarde).



Viste general de México.

PAUL GROSSAC Y NUESTRA AMERICA DE AYER Y DE HOY



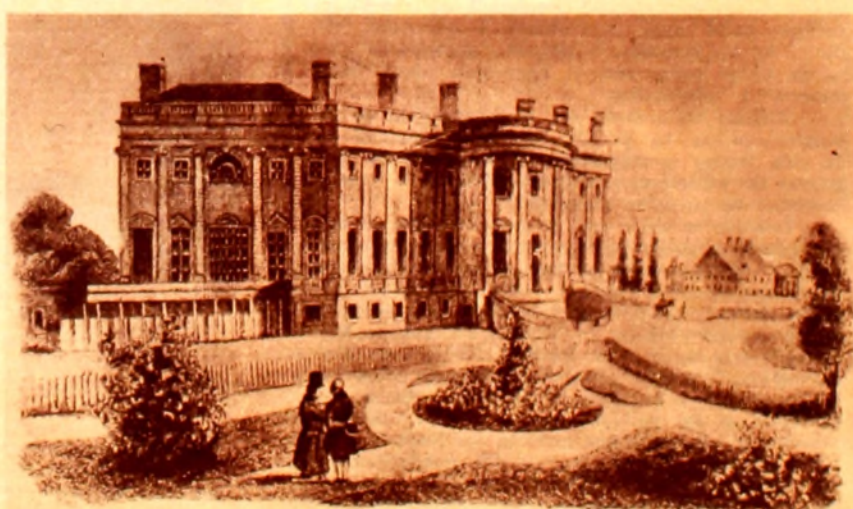
Lima.



Paseo del Tamar, en Santiago.



La residencia presidencial, en Washington.



El barrio de Broadway, en New York.

TODO un personaje, Paul Groussac desempeñó entre fines del siglo pasado y comienzos de éste, un verdadero magisterio intelectual en la República Argentina, patria adoptiva del francés nacido en Tolosa en 1848, que llegara a ella muy joven — en 1866 — y por circunstancias accidentales, pero que se enamoró profundamente de ese suelo a despecho del ceño severo con que contempló a los hombres y las cosas de la cultura rioplatense. Un talento superior, una ilustración refinada, un espíritu sutil y mordaz, de probidad intachable, enemigo de genuflexiones, no forjaron por cierto en la tolerancia ni en la bonhomía a aquel grande hombre, amigo de Avellaneda, pero que fue seducido, no obstante, por la sosegada gracia pueblerina de Tucumán, donde desempeñó cargos docentes. Pero la fundamental tarea de Groussac tuvo como baluarte la Biblioteca Nacional bonaerense, de la que fue Director desde 1885 hasta su muerte, que fue a sorprenderle entre sus libros, en 1929. Y como una paradoja, a aquel extranjero que quería empeñosamente ser extranjero, a aquel francés que afirmaba que París era "el único lugar donde la vida merece ser vivida" y sin embargo pasó la mayor parte de su existencia en la Argentina, ésta le debe el aporte de su sólida autoridad literaria, de sus investigaciones críticas e históricas, la disciplina y el luminoso desarrollo de la razón aplicada a la prueba y al documento, el rigor moral extendido a lo intelectual, que tanto jerarquizó las letras del país que vivió renegando y amando a la vez.

Folletacético, complejo y rico, incursionó con soltura por diversos géneros literarios. Su novela de mocedad, *Fruto vedado*, de ambiente argentino, apareció en 1884 en forma de folletín en el diario "Sud América", inmediatamente después de *La gran aldea*, de Lucio V. López. Demostró ser un dramaturgo eficaz, como lo probó *La divisa punzó*, de 1923. Historiador responsable, narrador, estilista, educador, periodista la versatilidad de su inteligencia y el armonioso dominio del castellano hicieron de él un Maestro, en el más noble sentido orientador que cabe en la

BDE TITANES

su inspiración, se nos aparecería como absoluta-
mente simétrico, como un templo —del cual ya
se dio una muestra de una exquisitez sin igual
en Pietro-in-Montorio— a escala gigantesca.
Esta disposición volumétrica de un carácter más
paganico —naturalmente inspirado en el Panteón
romano—, llama la atención que se adoptara justame-
nte para la iglesia más importante del Cristianismo
occidental. Desde las primitivas construcciones basi-
licas cristianas, pasando por las iglesias románicas
medievales, se había impuesto como "clásica", la planta
de cruz latina. Pero Bramante supo hacer valer su
genio y Julio II le apoyó en tal sentido, de manera
que se comenzaron los trabajos de acuerdo a este
tema.

Desgraciadamente habían de desaparecer ambos
en un intervalo de tiempo (1513-1514). León X,
sucesor, poco antes de morir Bramante, pretextó
la precaria de su salud, nombró colaboradores
Juliano da Sangallo y a Fra Giocondo de Verona.
Después se les unió Rafael, pero, en realidad,
ellos no sobrevivieron al gran Donato Bramante, sino
unos años, demostrándole su sobrino Rafael una
total irreverencia, al desdeñar la forma centralizada
y proyectar una planta en cruz latina, que no tuvo
tiempo de llegar a concretar. Muerto Rafael en 1520,
sucede en la dirección de los trabajos Baldassare
Peruzzi, quien trata de volver a la idea primitiva y
medica a consolidar los pilares que habían de soste-
ner la gran cúpula y que, en el proyecto de Bra-
mante, aparecían un poco débiles.

A Baldassare Peruzzi, le sucede Antonio da San-
to "el joven", quien propone modificaciones que,
lamentablemente, no se llevaron a cabo, a juzgar por la
maquette en madera que aún se conserva en el Museo
de San Pedro. En 1546 muere Sangallo y entonces
Papa III confía a Miguel Ángel la dirección de las
obras, que no la desea, en manera alguna, como lo
demuestran estas palabras del genio florentino:

"Pongo a Dios como testigo de que fue contra
mi voluntad, y con grandísima fuerza, como me puso
Papa Paulo III en el edificio de San Pedro, de
aquí..."

Miguel Ángel, en ese entonces, contaba ya con
veintinueve años de edad y deseaba terminar sus días entre
mármoles, a los que su maestría sin igual daba
un incomparable valor. Con evidente modestia, se juz-
ga incapaz para acometer tanta empresa, pero,
que nada, le molestaba que se le distrajera de
su verdadera razón de su vida. No obstante, debe
haber aceptado el mandato imperativo del Papa, y su prodi-
gioso genio —como en todas las empresas que em-
pleó—, triunfa plenamente. Eso sí, impone
una condición para trabajar, que su labor sería ab-
solutamente honoraria. Estudia el plano de Bramante
y las distintas aportaciones de sus sucesores y llega
a las siguientes conclusiones:

"Bramante fue el Arquitecto más hábil de los
siglos antiguos. Hizo el primer proyecto para San
Pedro, no de un modo intrincado, sino sencillo y
claro, con buenos huecos y libre por los cuatro
costados".

De las modificaciones que introdujeron Rafael y
Sangallo, Miguel Ángel se expresaba despectivamente
en esta forma por demás pintoresca aludiendo a los
monjes oscuros que habían creado: "donde pueden
vivir los proscritos, hacer los monederos falsos
y el negocio, vejear los villanos a las monjas y cometer
los actos criminales, tanto que, al cerrar las puer-
tas se necesitarían veinticuatro hombres para regis-
trar la iglesia, y ni aún así, se encontraría a todos".
Miguel Ángel vuelve al plano centralizado, en cruz
latina de Bramante y es a la labor incansable de
los últimos diecisiete años de su vida que debemos
San Pedro, tal como le conocemos hoy día. Fue su
ocupación dominante y su afanoso empeño, rea-
lizar las partes más características de su proyecto,
sin de que no se las desvirtuaran posteriormente.
Al confirmar los temores que abrigaba, sus con-
sejeros deformaron los rasgos más personales, salie-
ndo el efecto general de la cúpula.

Giovanni Papini, nos expresa con su prosa ma-
gical, ésta que podríamos llamar "la tragedia de
San Pedro", en la vida de Miguel Ángel: "el actual
San Pedro, conserva la impronta del genio que du-
rante diecisiete años fue amo y señor del edificio;
pero no es, en absoluto, el que Miguel Ángel había
delineado y querido".

Muerto Miguel Ángel en 1564, le sucedió Vigno-
la, que se ocupó principalmente de la terminación de
las cúpulas menores. Quien había de terminar la ma-
gosa cúpula central, fue Giacomo della Porta, dis-
cípulo de Vignola, con la colaboración de Domenico
Fontana, respetando el trazado general de Miguel
Ángel, aunque introduciendo ligeras modificaciones en
los detalles y en el coronamiento de la misma.



La fachada de San Pedro, obra de Carlo Maderna. Las dimensiones de la misma son 114 m 69 de ancho y 45 m 44 de alto. Las estatuas de Cristo y los apóstoles que la coronan, poseen 5 m 70 de alto.

El Papa Paulo V, volviendo a la idea de cruz
latina, encomendó a Carlo Maderna la realización
de la nave principal y la fachada actual. Su labor
ha sido duramente criticada y, seguramente, nadie lo
hubiera hecho con mayor acritud que Miguel Ángel,
pues el agregado de esta nave restó la vista a la
cúpula, motivo central de la composición. Además, al
ordenar la fachada según un orden colosal, quitó la
noción de la real escala del edificio, incurriendo en
un nuevo y lamentable desacierto.

Finalmente, desde 1629 a 1667, fue a Lorenzo
Bernini a quien cupo el honor de la dirección de las
obras. Fundamentalmente fue el creador del *parvis*,
que sirve de escenario de presentación a la iglesia,
conformado sabiamente, por un pórtico de forma
elíptica, sostenido por una cuádruple columnata. Tam-
bién de Bernini es el famoso baldaquino del interior,
de columnas torneadas salomónicas, coronado por un
trofeo, que concita la mirada del visitante.

Esta es, sucintamente, la historia de la cons-
trucción de la basílica de San Pedro. Ella ocupó a
los más grandes genios de la Arquitectura de los
siglos XVI y XVII, que se sucedieron, con desigual
acierto, en los 120 años que demandó su finalización
(1506-1626). Cada uno de ellos procuró imponer
a la monumental construcción, el sello de su perso-
nalidad, a diferencia del artista de los períodos romá-
nico y gótico, que disimulaba su intervención en

aras de la unidad artística del monumento.

Es tal vez ésta, una característica interesante de
señalar, que diferencia al hombre del Medioevo con
el del Renacimiento. Al trabajo oscuro, callado, anó-
nimo de aquél, correspondió en cambio el despertar
de las valoraciones individuales en el otro: una ex-
acerbación de la personalidad que dio hombres de una
cultura tan completa, que dominaban prácticamente
todo el acervo artístico y científico de la época; en
una palabra, eran la verdadera encarnación del *homo*
sapiens.

Pero, como contrapartida, nadie quería someterse
al yugo artístico de otra personalidad, ni aún a la
de un genio avasallante y casi diríamos sobrenatural,
como el de Miguel Ángel; sumisión que en vez de
resultar denigrante o empujadora, hubiera por
el contrario, exaltado y engrandecido el valimiento
de sus colaboradores. Esa cúpula dominante y el ju-
icio de la Historia, que en forma infalible —aunque
tardía a veces— acaba por rendir justicia a quienes
se han esforzado por merecerla, dan la medida de
aquel genio solitario, desmesurado y universal, que
supo dar vida a muchas de las más sublimes crea-
ciones del espíritu humano.

Arq. César J. LOUSTAU

(Especial para EL DIA)

(Fotografías del autor)



El famoso pórtico elíptico de Bernini que enmarca el "parvis".



Detalle más cercano de la fachada. En la parte superior, las estatuas corresponden a Cristo y once apóstoles, exceptuando San Pedro.

SAN PEDRO: VERDADERA OBRA



Otra vista de San Pedro: para dar idea de las dimensiones, digamos que la altura de la cúpula, en el vértice de la cruz, llega a 132 m 50 y que la altura del chorro de la fuente en primer plano es de 14 m.

He aquí la GRAN OBRA del Renacimiento, y, sin duda, la más importante producción de los tiempos modernos. Otras composiciones han podido igualarla en tamaño, sobrepasarla por la pureza de la ejecución, pero ninguna ha sido tan íntegramente el resumen de la civilización de dos siglos enteros, ni sobre todo, la realización por medio de formas arquitectónicas novedosas, de un programa a la vez tan grandioso y tan nuevo. Solamente, el conjunto armonioso de VERSAILLES podría serle seriamente comparado; son ciertamente obras de un interés igual, inspiradas por una preocupación análoga, la de elevar un monumento duradero a la gloria del Papado o de la Monarquía.

Georges GROMORT

NO había terminado aún mi anterior artículo sobre VERSAILLES, cuando, por azar, abrí el libro de Gromort sobre "La Arquitectura del Renacimiento en Italia", llamándome de inmediato la atención estos párrafos que anteceden, que vienen, en cierta medida, a oficiar de "trait d'union", entre los temas de aquél y el que hoy nos ocupa. Y, efectivamente, hay algo de común entre el Palacio máximo de la Monarquía y el de la Cristiandad. Obsérvese que aplico a este último el epíteto de "Palacio", aunque ello parezca, a primera vista, que está fuera de lugar.

No obstante, yo lo siento así y, evidentemente, esta denominación no se me ocurriría aplicar, por ejemplo, a Notre Dame de París, que —al margen de toda creencia religiosa— parecería que enmarcaría que debe ser un templo, una verdadera casa y lugar de recogimiento para los fieles que a él acuden. San Pedro, se nos antoja más mundano, indicado para reunión de muchedumbres: una sala de "pasos perdidos", hecha con evidente intención de deslumbrar a quienes la contemplan.

Nuestro Rodó expresaba magistralmente lo que acabo de decir: "Aún estoy por encontrar en Roma el templo que mueva la imaginación de manera favorable a la emoción religiosa. Ni "San Pedro" por su titánica grandeza y su magnificencia deslumbrante, ni "San Pablo", con la majestad abrumadora de sus mármoles y granitos..."

Y, más adelante: "Son todos ellos museos preciosos, cautivadoras galerías, salas grandiosas y pomposos monumentos; pero falta el ambiente sagrado, el ambiente de misterio y de unción, aquel toque del sagrado que responde al alma con la nostálgica aspiración a lo divino... Las invisibles alas que en la penumbra y la semi oscuridad del templo gótico os arrebataban de la luz que inflama, allá arriba, los gloriosos vitrales de colores, no acuden a vosotros dentro de estas vastas rechechas y caracterizadas por el Renacimiento, donde podrían, sin incongruencia, hospedarse los dioses del Olimpo".

*

La historia de la basílica se remonta al año 324, cuando Constantino ordenó construir un templo para la tumba de San Pedro; según parece, su planta era de forma de cruz latina, con un pórtico que la precedía sirviéndole de atrio.

Esta primitiva iglesia, cuna de la actual, en el siglo XV amenazaba desplomarse y el Papa Sixto IV, temiendo por su estabilidad, encomendó —se sabe a ciencia cierta si a Bernardo Rossellino o a León Battista Alberti— los trabajos de construcción y de reforma. Pero, en realidad, los cimientos de la estructura actual no se echarían hasta el pontificado de Julio II y, más exactamente hasta el año en que éste encomienda al gran Bramante la construcción de un templo, sobre el emplazamiento del antiguo, siempre que fuera de una grandiosidad sin par. La concepción de Bramante era de estructura centralizada: una gran cúpula y cuatro brazos idéntica extensión, vale decir una planta en forma de cruz griega. El edificio, de haberse construido de acuerdo



Vista en escorzo de la fachada. En primer plano se ve el pórtico de Bernini y la fuente obra de Maderna.

CACERIA REAL DEL SOL



de los acontecimientos más fabulosos de la historia: la conquista de un imperio de veinticuatro millones de almas, con un ejército de 167 hombres. Shaffer pretende abarcarlo todo: la codicia del oro, la codicia de la iglesia, la crueldad de los soldados, la presunción nacional. En otras palabras — dice él —, la historia, es decir: nosotros.

No es Shaffer el primer norteamericano que se deslumbra frente al encuentro de personalidades tan dignas de la biografía, de la épica, de la recreación histórica, del teatro, como Pizarro y Atahualpa. Ni hay que pensar que carezca la juventud de los Estados Unidos de un fondo ilustrado que le permita acercarse a esos grandes personajes de nuestro pasado. Basta pensar que aquí Prescott es un autor clásico y que su libro sobre la conquista del Perú ha sido leído por varias generaciones. Shaffer no está descubriendo históricamente nada. Lo que está descubriendo es el aprovechamiento, en nuestra época y en los Estados Unidos, de esa historia, para una obra de imaginación. El quiere interesar al público de Nueva York, al que frecuenta los teatros de Broadway, en los más contradictorios problemas humanos, sirviéndose de un conquistador del siglo XVI que irrumpe en el escenario virgen de Sudamérica, y atropella al suave monarca de la piel de canela.

He aquí cómo resume Shaffer la intención de su obra. "En la Cacería Real del Sol, los villanos están representados por las alianzas neuróticas de Europa, las Iglesias y las banderas, los ejércitos y los partidos. ¿Quién es el héroe? Supongamos que podría ser la presentación esquemática de un hombre libre, que surgiera gracias a su propia rebeldía. Pero la vida no es tan simple. Mi Pizarro, como todos los hombres, tiene la complicación de su propio nacimiento; le pesan su bastardía y el sentido de exclusión que le ha impuesto la sociedad. No es un hombre alegre. En su negación es tan contrario a la vida como lo son la Iglesia en su aspereza y el Sol en su altivez. Para él, se ha perdido el sabor de la sal de la vida — rechazando y creo que con razón — a lo largo de su existencia la bandera, la cruz y la espada. Lo extraño de su tristeza está en que al matar la codicia, mata también la alegría: que el espíritu que nos hace correr a la ventana cuando oímos que vienen con su fanfarria los soldados, es el de nuestra juventud y nuestra esperanza, — el Ave César! nuestro — que encarna nuestra idolatría y nuestra imbecilidad. De cómo Pizarro logra recobrar algo del sabor de la vida, es, en último término, la substancia de la obra... La Cacería Real del Sol en una pieza sobre la búsqueda de la inmortalidad por el hombre".

Temo que la obra sea mejor que la explicación que de ella da el autor. En la escena tendremos uno de los tantos Pizarros que el hombre ha sacado de la historia, y uno de los tantos Atahualpas. Y como los modelos son estupendos, cualquier versión, si está hecha con talento, puede adquirir su propio valor. El entusiasmo anticipado, y desbordante, de los críticos, nos inclina a pensar que esta vez no habrá otro Pizarro que muera en la escena en manos de otro conquistador que se mueve en busca de la gloria.

Germán ARCINIEGAS

Nueva York

(Exclusivo para EL DIA)

AUNQUE del drama escrito por Peter Shaffer sobre la conquista del Perú sólo conocemos el formidable despliegue que se le está dando en los periódicos en vísperas de su representación, y el pequeño estudio publicado por su propio autor, todo parece indicar que será uno de los puntos de atracción en la temporada de Broadway. Peter Shaffer no es todavía uno de los grandes del teatro americano, pero está seguro de que esta vez ha llegado a colmar la grande ilusión de hacer una obra de

teatro que no sólo sea la del autor, la del director, la del actor, la del músico, la del cómico, sino la del público. Una obra en que con un minimum de recursos escénicos, llega a lo que es total y exclusivamente teatral. Sólo tendrá un escenario desnudo, de madera, un emblema de metal, y luces. El público no irá a permanecer ocioso frente al espectáculo, sino a trabajar con su imaginación. Sólo así puede llegarse a producir el efecto mágico del teatro total. El autor se propone colocar al público frente a uno

UN COMPENDIO BIOGRAFICO UTIL Y PUNTUAL

LA Biblioteca del Poder Legislativo cumple una trascendente función cultural. No sólo reúne más de 130.000 volúmenes, cuyo usuario es todo nuestro pueblo, sino que edita obras, luego de intensa labor de investigación.

Su valiosa "Bibliografía Uruguay 1962", que recogió las publicaciones nacionales realizadas en dicho año con excepción de las periódicas y seriales, se complementa con la obra "Uruguayos Contemporáneos", cuya distribución se efectúa en estos momentos. Trabajo éste que se suma a la edición de textos de Javes anotados y concordados, estudios, compilaciones, servicios de foto, reproducción de documentos, etc.

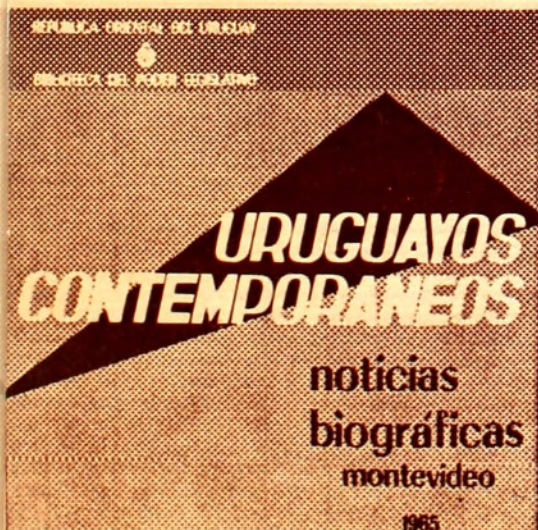
Cuatro tomos impresos en offset, con elevada jerarquía técnica, integran esta agrupación de biografías sintéticas (616 en total), colectadas pacientemente y con perseverante voluntad por las funcionarias de la Sección Identificación de Autores, Sra. Odora Toch de Kiriakidis, Jefe de ella, y Sra. Alba Cassina de Nogar, a quienes el Director de la Biblioteca, Dr. Ruben A. Bula, hombre joven y con inquietudes, les encomendó la realización de este instrumento de orientación y de fidelidad hacia lo nuestro, de justificada necesidad en nuestro medio.

El objetivo perseguido con la difusión de esta entrega es la de situar en el pensamiento y el conocimiento general a una serie de figuras que han alcanzado relevancia en distintos planos en los que se diversifica la actividad humana: ciencia, arte, literatura, educación, política, periodismo, etc., habiéndose reunido los respectivos datos personales con objetividad, sin calificarlos ni valorarlos.

Hay omisiones en la presente publicación de algunas personalidades que por su obra de cultura merecían su inclusión, pero seguramente, al advertirlo sus editores, serán incorporadas en volúmenes sucesivos. Asimismo una actualización uniforme de las informaciones, contribuiría a una mayor valorización y eficacia de este esfuerzo editorial, que innegablemente ha costado mucha dedicación y tiempo, dado que nuestro medio no está suficientemente preparado para ello. La fecha de nacimiento, a vía de ejemplo, resulta muchas veces un impedimento; en otros casos no puede superarse la indiferencia con que se recibe el pedido de antecedentes.

Con lo expuesto, hemos fijado sintéticamente los alcances reales de este Quién es Quién uruguayo, en la certidumbre de que se constituirá en auxiliar indispensable para quienes se ennoblecen en cardinales ejercicios del espíritu.

A. B. P.



UN CUENTO PARA NIÑOS



FUE un amanecer anormal en la estancia. Dos nietos del hacendado habían pasado la noche en un sueño agitado, haciendo por huir de sus lechos, lanzando gritos de terror. También una hija de la cocinera pasó por el mismo problema. En total, en el enorme caserón vivían once niños: cinco nietos del amo y seis hijos de servidores.

Don Zacarías Toledano, dueño de la estancia, había contratado un maestro para que enseñara a esas once criaturas. Tal maestro, que vivía también en la casa, entre lectura, escritura y aritmética, a veces le daba por contar o leer cuentos. Y llegó el día que les dijo el del ogro comedor de niños. Lo hizo con tal elocuencia, tales gritos y temerosos cambios de voz que clavó el espanto en la mente de sus discípulos. De ahí la pesadilla de la noche aquella.

Se pensó en llamar un médico sospechando que un mal extraño había atacado a los niños... Pero fue No Nereo quien encontró la solución del asunto.

No Nereo había nacido allí cuando el padre del patrón actual levantó su primer casa. Se tendieron muchos alambrados y se asentaron muchos ladrillos poco a poco, a medida que la fortuna crecía. Nereo, que comenzó por peón de barril, siguió de domador, después puestero hasta que llegó a capataz. Ahora el hijo del viejo Toledano lo había retirado del trabajo y lo tenía de agregado distinguido. La niña aquella, hija de la cocinera, era nieta suya. No Nereo conversó mucho con ella. Luego pidió licencia al patrón para hablar con él. Y el patrón citó "la escuela". No Nereo ocupó el puesto del maestro.

En una gran sala que se había destinado para clase se congregaron casi todos los pobladores de la casa, entre ellos el propio maestro.

—Hoy —habló el amo— con permiso del señor maestro, No Nereo dará clase a los muchachos. Va a empezar por contarles un cuento...

Y No Nereo, compuesto el pecho y apagado el pucho que se atravesaba en su boca, empezó:

—El señor maestro, aquí presente, trasantiyer dijo una historia de un viviente que ajuntó unos cuantos gurises, después de robarlos, pa comérselos. Esto jué lo que me dijo mi nieta Adoración, aquí presente también. La custión jué que esa noche tuitos soñaron con tal viviente, y algunos se desnortiaron por lo alto, como la misma Adoración. Y yo les viá decir, pidiéndole disculpa al señor maistro, que nunca hubo, ni nunca se vido viviente de tal laya, ladrón y comedor de inocentes. Güeno. Aura yo les viá contar un sucedido, ese si bien sucedido pues jué sucedido en nuestro pago y con gente y bichos de mi rial conocimiento.

De nuevo se compuso el pecho No Nereo, suavizó la voz, y continuó:

—Hará no sé cuántos años, pero no muchos, un hombre que andaba matreriando ganó el monte del Río Negro. Lo traían apretao los milicianos y él se metió en lo espeso. Y un amanecer, ni mal abrió los ojos, se vido con un yaguareté sentao, pegao a él como cuidándolo. Se le añudó el garguero al hombre. El poncho que lo tapaba comenzó a moverse del temblor que le vino. Entonces el yaguareté le dijo:

—Sos un matrero de mentas pero yo soy re... que vos. Aura cáiste en mis garras. Si no cumplís la comisión que te viá dar no te escapás que te desahogote y te almuerce.

El hombre dijo, en un hipo:

—Digala.

—Tenés que llegar al rancho de Na Fortunata Vergara, sobre el paso del Ceibo, ¿sabés ande te digite?

—Sí, señor.

—Güeno, llegás haciéndote el manso, hablanle suave. Tratás de hacer noche en el rancho y compórtate pa robar los cuatro nietos que cuida Na Fortunata. ¡Y me los traís inmediatamente! He comido cuanto bicho camina, sólo me faltan cristianos. Ande salgas del rancho sin los gurises date por dijunto.

Custión jué que el matrero se dispuso a cumplir la orden. El yaguareté era grande como un toro, ágil como un macaco, los ojos le rejucilaban... Pa cortarlo el compuesto les diré que el hombre cayó al monte con los cuatro nietitos de Na Fortunata. El yaguareté los vido y les hizo ronda, relambiéndose. Pero los gurises no perdieron el tino ni se jaboniaron pues el hombre siempre tiene que estar por sobre tuitos los irracionales, aunque sean yaguareteses. Uno de ellos varón y muy despejao, le dijo a los otros:

—Vean que yaguareté más lindo, parece mesmamente un caudillo, y lo es nomás.

Dos de los nietos de Na Fortunata eran gurisas. Una de las tales rubia pecosá, traviesa como zorro chico, dijo:

—¡Lindo pa llevarlo pa casa y retozar con él! Le daríamos superiores gallinas, que tuviera camandita, que juea el rey de tuitos nosotros...

El yaguareté había comenzado a embebecarse con las razones de aquellos muchachos. Otro de ellos siguió el trillo:

—¡Mesmo! ¿Sabe, don yaguareté, el juego del bandido que pagó vale?

El yaguareté medic en un rezongue contestó:

—¡No sé nada de cristianos, canejol!

—Pues si apriende este juego le garanto que ande vaya se hace dueño de cuanto yaguareté y yaguareteses viva. Es pa morir de risa.

—A ver, a ver... enseñámelo pues.

El guri se dirigió al matrero, que allí también taba de moco caído, pendiente de la cháchara de aquellos pichones.

—¿Tiene, don, un maniador, o por lo menos un sobec que me prieste?

El hombre sacó un maniador del apero. El guri siguió:

—Aura va a ver, don Yaguareté, cosa de lujo. Cuando caiga a una reunión se manda atar como yo le viá enseñar. En cuanto esté atao y tuitos crean que de ese cepo no se escapará más nunca, usté pega un corcov y salta mondo y lirondo en medio de tuitos.

Y diciendo y haciendo mandó echarse al yaguareté y me lo dejó amarrao superiormente que pa desamarrarlo se precisarían seis meses. Antonce jué cuando el borrego cambió de tono.

—Sos un matador sin yel —le habló al yaguareté. Que matés pa vivir, ta bien. Pero que sentenciara a este hombre, amenazándolo con dijuntarlo si no nos robaba pa bien de vos comernos... ¡Y entodavía quién sabe ande andará la pobre agüela buscándonos y llorando!

Aquí jué un hacer fuerza y pegar corcovos. No Yaguareté, que hizo cruji el maniador. Y como vido que le habían jugao con la mula se dio en soltar unos alaridos que no hubo bicho que se quedara en el monte. Hasta al mismo matrero se le enfrió el hígado. Después que No Yaguareté terminó con la musica el muchacho se le arrimó:

—Semos nosotros los que debíamos comerte después de degollarte y carniarte. Pero no somos tan desalmados como vos, bandido, que a lo mejor tenés hijos y nietos que te lloren...

Custión jué que los muchachos le corrieron el maniador al bicho. Y mientras él se desentomía alzar el poncho junto con el matrero... ¡Qué muchachos guapos aquellos! He terminao el cuento.

Quedarón solos el patrón, el maestro y No Nereo quien, dirigiéndose a éste, habló así:

—Cuando les haga algún cuento a los muchachos trate de no asustarlos. Haga porque ellos se coman el... ¿cómo se llamaba el bicho del cuento suyo?

—Ogro.

—Que ellos se coman al ogro y no el ogro a ellos. Ya de por sí es muy triste mentirles; y mentirles por el lao fiero más triste. Demasiao tenemos cuando llegamos a hombres ¡que ahí si nos topamos con vivientes piores que el ogro suyo o el yaguareté mío!

José MONEGAL

(Especial para EL DIA)

(Dibujo del autor)



Las tumbas de Beethoven y Schubert, en su emplazamiento original.

EL ÚLTIMO AÑO DE SCHUBERT

gos chocan las copas aunque con escalofrío. Quizá se miran mutuamente. El más joven de ellos es Schubert. ¿Quién iba a pensar que él...?

Aún carece de éxitos públicos. En realidad, sólo un puñado de cariñosos amigos conoce su valor. De vez en cuando alguna de sus canciones se oye en los salones; un editor las publica sin pagar nada, algunas revistas especializadas — casi todas extranjeras — toman nota de ellas, a veces con fuertes elogios. Son los amigos los que impulsan a Schubert a tomar iniciativas artísticas que pueden conquistarle el lugar merecido. Se alquila una sala y se organiza un concierto con obras de Schubert y su concurso en el piano. Hay varios cambios de fecha, finalmente el concierto se realiza el 26 de marzo de 1828; exactamente al año de la muerte de Beethoven. El éxito sobrepasa todo lo esperado. Los amigos han trabajado magníficamente para su "hongoito" (como solían llamar cariñosamente a Schubert, por su cuerpo bajo y gordo, y su cabeza desmesuradamente grande): la sala repleta, la remuneración la más alta que Schubert jamás recibió en su vida. Los aplausos frenéticos y sinceros. Un hecho tan curioso como vergonzoso: las únicas crónicas del acontecimiento se leyeron en Berlín, en Leipzig, en Dresde pero no en la propia Viena.

Animado por el éxito, Schubert entrega a famosa Sociedad Amigos de la Música la partitura de su (hoy llamada Séptima o "Grande") Sinfonía en Do mayor. Le prometen estrenarla en uno de sus actos musicales a los que asiste "toda Viena". Pero poco después le devuelven la obra calificándola como "demasiado difícil y larga". Schubert ofrece a cambio su sinfonía anterior, la Sexta. Nueva promesa. Pero cuando finalmente se ejecuta, el compositor ha muerto. Y así se da el caso increíble que Schubert jamás ha escuchado una sinfonía suya, salvo alguna obra juvenil interpretada por las precarias orquestas de su colegio o de su casa. Con todo, durante el año 1828 llegan a manos del compositor varias ofertas honoríficas de editores, entre ellos la renombrada casa Schott de Maguncia. En su carta figura el — para Schubert inaudito — párrafo: "Tenga la bondad de fijar Ud. mismo el honorario..." Schubert contesta con una larga lista de obras disponibles y agrega: "Si Uds. desean tener algo de estas composiciones para su editorial, se lo dejo gustosamente y barato..." Pero también esta satisfacción llega tarde: salvo un trío para piano, violín y violoncelo, ninguna obra importante sale impresa durante la vida del autor.

Hacia el verano la salud de Schubert comienza a debilitarse. No hay diagnóstico claro. Entre días de fuerte decaimiento hay otros en que vuelve el viejo ánimo. El músico emprende aún un pequeño viaje y visita, en la cercana ciudad de Eisenstadt la tumba de Haydn, fallecido 19 años atrás. El 4 de noviembre visita Schubert a un prestigioso profesor de teoría musical... ¡con el deseo de tomar lecciones de contrapunto! Estudiando las obras de sus admirados Beethoven y Haendel cree tener "lagunas" en su saber musical, ¡y se preocupa seriamente en eliminar-



Retrato de Schubert.

las! Toda su obra ya está escrita, las nueve sinfonías, las óperas, la música de cámara, la instrumental, las maravillosas canciones. Ha puesto punto final a las últimas de ellas, del ciclo "Viaje de invierno" y el trabajo lo ha excitado, emocionado e incluso fatigado mucho, lo que nunca había ocurrido antes.

El 11 de noviembre comienza la postrera enfermedad de la cual tampoco se conoce el exacto diagnóstico. Al día siguiente escribe la última carta, al amigo Schöber pidiéndole lectura para los días de su postración. El 18 comienza a delirar. Llama a su hermano, pide que éste incline su oído muy cerca de la boca del enfermo. Pregunta dónde estaba, creía hallarse en un sitio desconocido, ajeno. Dícese que exclamaba: "No, no es aquí. Aquí no yace Beethoven..."

El día 19 de noviembre de 1828, a las 3 de la tarde, muere Schubert, "dulcemente y sin lucha, según lo indicaba su cara amable e incambiada", al decir del amigo Spaun. Al día siguiente el padre publica, siguiendo la costumbre, el anuncio mortuario. El 21 el hermano explica en una larga carta al padre por qué cree que Franz ha de estar sepultado cerca de Beethoven. Así se hace. Testamento no hay. ¿Para qué? Todos los "bienes" del compositor no alcanzan siquiera para el entierro. Lo único de valor son: 3 fracs, 3 sacos, 10 pantalones, 1 sombrero, 5 pares de zapatos, 4 camisas... Ah, también están los manuscritos musicales, es cierto. Pero para las autoridades todo esto constituye "un montón de hojas pentagramadas" cuyo valor comercial es prácticamente cero...

El poeta más ilustre de Austria, Grillparzer, confecciona la inscripción en la lápida: "La muerte enterró aquí una rica obra pero aún más bellas esperanzas". ¿Será cierto? ¿Pudo haber compuesto más y mejores obras si su vida en vez de 31 hubiera durado 80 años?

Kurt PAHLEN

(Especial para EL DIA)

Henry Joly lo pinta muy bien: Tenía una imaginación ardiente, inclinada a las cosas serias. Heredó de su padre el amor a brillar, la sutilidad, el ingenio, la ambición. Su debilidad orgánica y la precoz costumbre de distraer los sufrimientos, lo llevaron a entregarse a meditaciones refinadas; al estudio de los hechos de la vida interior, a la contemplación apasionante de las verdades de orden moral".

Brillantes figuras de nuestra era, llámense Goethe o Montaigne, Schopenhauer o Lubbock, Renán u Ortega Gasset, para citar al azar y saltando por sobre el tiempo, han citado a Séneca como lo que es: un altísimo maestro. Hasta en eso tan moderno que es la dietética, Séneca aparece como un adelantado: no comía carne "para tener el alma más ligera y ágil", valga su expresión. ¡Qué contraste con aquellos invitados voraces que eran los romanos de su tiempo, comiendo carne a dos carrillos en sus fiestas pantagruélicas!

Por todas partes, donde hay altos centros de cultura, suelen verse láminas o bustos reproduciendo la austera cabeza del Séneca maduro, barruntando la muerte. El Séneca de Rubens, en el Museo de Munich, es lienzo bien célebre. En Norte América hay un lago Séneca (con 35 kilómetros de largo) y una comarca que lleva también el nombre. Y hasta

se conocen allí por "sénecas" a los indios de Tulen.

Las influencias de Séneca, al articularse la religión cristiana, son evidentes. Véase esto de Séneca: "Portaos con vuestros inferiores como quisiérais que los superiores se portaran con vosotros". Y: "Ayudaos los unos a los otros". De esto al "amaos los unos a los otros" de los cristianos no hay diferencia. Por el autoexamen resultaba generoso hasta con sus esclavos, a los que los otros amos maltrataban y escarnecían. Claro que en Séneca había paradojas, como la pintoresca de hacer servir los alimentos más frugales en platos de oro.

A principios de 1953 salieron a relucir muchas de esas cosas en una Conferencia no menos nutrida que la de Córdoba de 1965. Pero mientras ésta era apologética, la de 1953, en Roma, era de tipo procesal. Se llamaba, precisamente, "Proceso a Séneca". Se pretendía — por parte de los organizadores — hacer de Séneca una figura funesta, atribuyendo a un cordobés, Séneca, lo que era de un romano, a quien manejaban romanos, en cuanto cesó la influencia moralizante senequista: Nerón. Era un cargo fundamental el que se hubiera hecho de tantas riquezas, que tenía villas en varias de las regiones italianas más atractivas. Pero es que Séneca, defendiendo causas en su bufete, ganó mucho, al punto que despertó los celos de Calígula, que vio irse a no pocos de sus

clientes hacia el estudio de un abogado mejor: del cordobés.

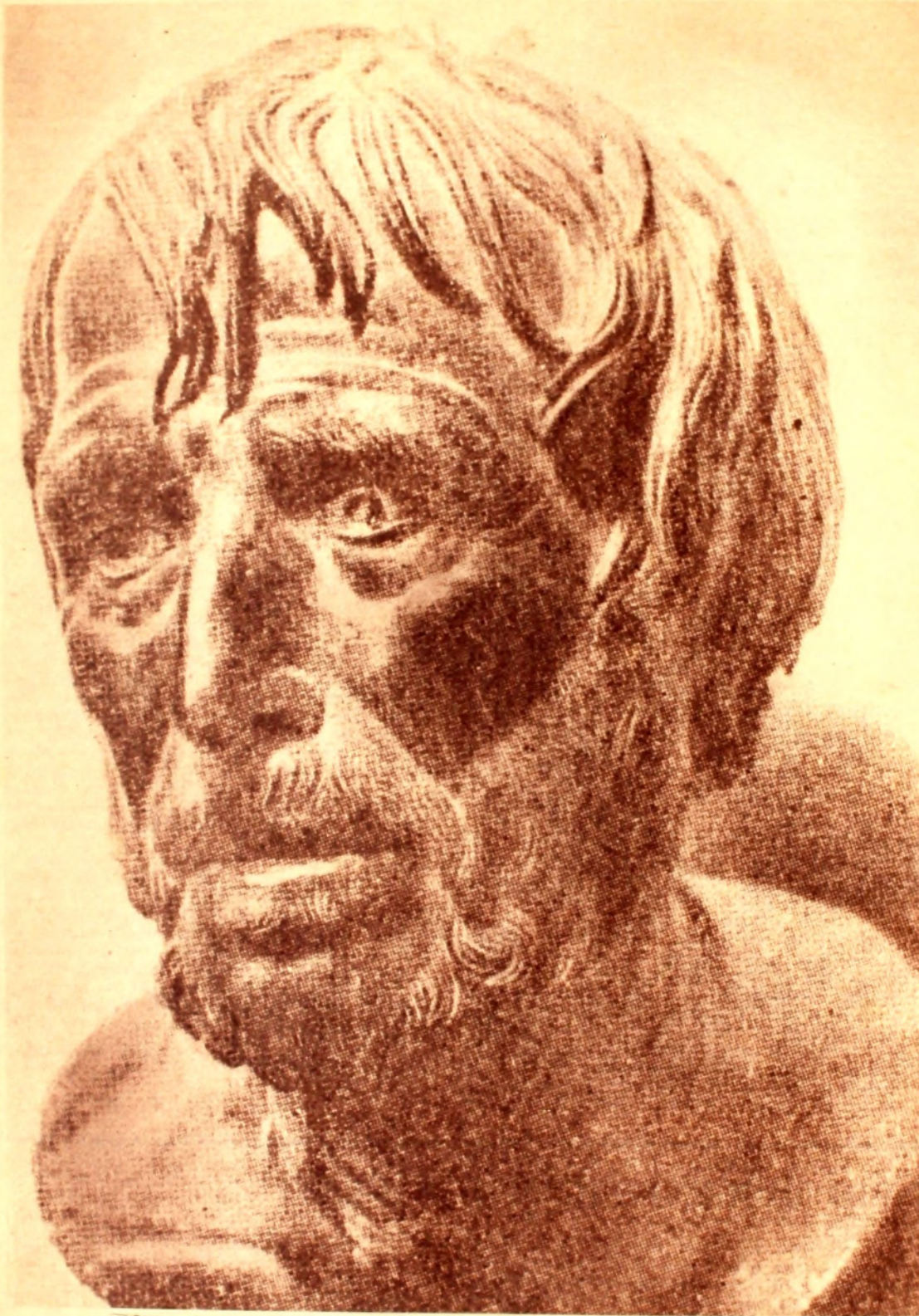
Más cuanto se aportó en el Congreso de Roma, en detrimento del filósofo de "La Ira" y otros ensayos no superados, quedó cubierto por el oro purísimo volcado por la mente del gran pensador, con medallas tan bien acuñadas como ésta: "Lo que atenta contra la dignidad del hombre, ese es el mal". No se le perdonó en el Congreso de Roma ni la simple sospecha de adulterio con Giulia Livilla, la hermana de Calígula, sospecha por la que soportó ocho años de destierro en Córcega, tiempo que empleó Séneca en componer muchas de sus más admirables páginas.

Estamos en "alta edad" y no perdemos la curiosidad de la juventud gracias a que Séneca nos tiene convencidos de esto: "¡Cuán grande es el error del que no principia a aprender por parecerle que ya es tarde". En nuestro determinismo, que nos suele llenar de tanta paz, entran frases que Séneca consignó en su epístola a Lucilo. Como ésta: "Providencia: haz de mí lo que quieras. No obedezco, es que estoy de acuerdo contigo; tanto más, cuanto que sé que todo está resuelto por una ley inmutable, escrita desde la eternidad". Buena almohada para tener tranquilo sueño.

Vicente A. SALAVERRI

(Especial para EL DIA)

A 1900 AÑOS DE LA MUERTE DE SENECA



Seneca.

ESPAÑA, que dio a Roma emperadores de la talla de un Trajano, le proporcionó una de las luces más vividas del pensamiento, el gran Séneca, filósofo que será siempre actual, porque constituye, con su obra imperecedera, una de las más fuertes bases del pensamiento, sobre todo, en aquello que es moral. En el año que acaba de fenecer, se cumplieron los 19 siglos de su muerte, y para conmemorar la fecha, la castiza Córdoba, *andalucísima* ciudad en que vino Séneca al mundo el año 4 (a. C.), se engalanó en forma máxima: sustentando un Congreso Internacional de Filosofía, al que acudieron cumbres del pensamiento y de la docencia, que representaban a muchas naciones.

Estamos seguros de que en tal conferencia los hombres más autorizados habrán hecho resplandecer todo lo que constituye la grandeza de Séneca, con lo que se habrán atenuado sombras que están mejor en el olvido, ya que, de manchas, ni el propio sol

ha podido librarse. En la historia de Séneca no faltó la nota de sublime grandeza: aquella serena agonía, pareja con la de Sócrates. Aunque infinitamente más dramática, porque Séneca tomó cicuta al igual de Sócrates, mas después de abrirse las venas, y comprobando que no se desangraba tan pronto como hubiera deseado. Y ello ante discípulos que lloraban, viéndolo actuar. Tanto Sócrates como Séneca, salieron de la vida serenamente, con la propia tranquilidad que si fueran a emprender el más cómodo de los viajes.

Es que quien escribió tragedias de la reciedumbre de "Medea", ya había dicho en su libro "De los Beneficios": "No seremos más felices porque se nos prolongue la vida. Vivir más no quiere decir tener más dicha. De manera que debe de salirse de la existencia sin lamentaciones". Pero, ¿qué podía inquietar a quien había dicho en "De la bienaventurada vida": "Dichoso será quien, por beneficio de su ra-

zón, llegue a no desear y a no temer". Es que Séneca provenía de los estoicos griegos, con la genialidad de Zenón, Cleantes y Crisipo, creadores de la escuela.

El contemporáneo Gille, tratando de las ideas morales, siente que la verdadera cuna de la libertad fue el estoicismo. Todas las cualidades y todas las acciones humanas realmente hermosas cabían en él. Puesto a hacer afirmaciones, Gille dirá que fue en el pórtico de Atenas donde nació el derecho universal. Y dejará consignado: "Con su dignidad y su arrogancia inflexible, la moral estoica es admirable. La voluntad del estoico es un resorte en tensión constante. Hasta la grande y fecunda concepción de la patria universal de la humanidad, brotó magnífica del estoicismo". Su admiración por la doctrina, hará que Séneca llame a los corifeos "fundadores de los derechos del género humano". Paz, libertad, amor. Por las grandes ideas y la austeridad en el vivir es por donde los estoicos se liberan de temores y apatías. Son panteístas: aman a la gran madre, la Naturaleza. Son de fuerte ánimo. Nada les da temor. Nos cuenta Séneca cómo a Vespasiano le dice Helvidio Prisco: "Los dos haremos lo que dependa de nosotros: tú me matarás y yo sufriré impávido la muerte". Y Epicteto predicando la impasibilidad: "¿Me preguntas qué se ganará afrontando sin temores la muerte? Yo te lo digo: lo que la túnica con la púrpura: belleza".

Forjado el estoicismo en una época de la humanidad en que todo — vida, familia, hacienda — era inseguro, poníase la fe en la serenidad del alma, haciéndola capaz de sobreponerse a las más duras contingencias.

A Séneca padre (Marco Anneo) los antiguos le llamaron el Retórico, para distinguirlo de su segundo hijo (Lucio Anneo), que pasó a la historia por Séneca el Filósofo. Marco Anneo, descubriendo gran talento en el vástago, se lo llevó muy tierno a Roma para que aprendiera poesía y elocuencia. Tuvo siempre maestros de tipo estoico. El primero de todos, Atalo. Luego, entre otros, Metronax y Fabiano. Mucha huella dejó en él también Sotión. Pero éste era pitagórico.

Al revés de los hermanos, que resultaron de complexión robusta, Séneca fue siempre enjuto y de salud endeble, lo que no le impedía aparecer vibrante, con entusiasta expresión cuando discurría, con palabra muy cálida. Su delgadez no le privó de arrogancia, como la tienen hasta hoy los enjutos grandes toreros que provienen de Córdoba. Y como éstos, resultaba elegante y decidido. Brillaba tanto, que Agripina lo buscó para que educara a Nerón. Parecía que la semilla del saber moral iba a encontrar buena tierra. Cuando Nerón empieza a desenvolverse en el trono imperial, las influencias senequistas aparecen patentes. Combina versos, perdona culpables y hace para que se corrijan. Dicta normas en que prevalece la sensatez, la lógica. Séneca — que lo va siendo todo, autor, preceptor, cuestor y por fin cónsul — interviene en muchos actos de gobierno. Y se carga de envidias. No le perdonan los cortesanos que halla resultado tan sabio, tan rico, tan distinguido (árbitro de elegancia), tan influyente. Su conversación cautiva. La intriga, que está al acecho, salta atrapante, como los leones en el circo. Nerón está cambiando mucho. Como se emborracha ahora de vino en los banquetes, se emborracha también con el poder. En la necesidad de abreviar, digamos cómo es así que un día manda un emisario a decirle a Sócrates que lo ha condenado a pena capital y, que por tratarse de él, le concede el favor de que elija el género de muerte que le plazca.

Séneca, que acumuló riquezas principalmente por sus trabajos en el foro, pero que lleva una vida austera, y en lo que es alimentarse procede como un asceta, le ofrece a Nerón todas sus posesiones porque le otorgue el indulto. Nerón, instigado por Domicia, es inflexible; debe matarse de inmediato. Y Séneca empieza abriéndose las venas de los brazos, que manaban poca sangre, por lo que seccionó también las arterias en las rodillas. Incluso tomó cicuta al igual de Sócrates. Expiró sin tener una vacilación, sin que se le oyera un quejido. El estoico ortodoxo había sido bien digno de los maestros. Nos dirá Mauricio Barrés: "El real ascetismo de Séneca no consistía en no tener, sino en despreciar las riquezas. Por eso enseña la conformidad mejor que nadie".

EDGAR RICE BURROUGHS' Tarzan

ESPERO QUE EL ELEFANTE MANTENGA A LOS NATIVOS ALJADOS DEL HELICOPTERO.

TANTO Y NKIMA CORREN CON IRA A LOS ENEMIGOS DE TARZAN.

SI ME APURRO PUEDO SACAR A TARZAN DE AQUI.

TARZAN, HOLA.

POBRECITO! NI SIQUIERA ME RECONOCE!... PARECE UN ANIMAL SALVAJE. NO PUEDO DEMORAR.

VUELVE EL ELEFANTE.

LE DARE PRIMERO UN SEDATIVO. OHH! PROBLEMAS.

MENOS MAL QUE ESTA EMBOLSADO O NUNCA PODRIA INOCULARLE EL SUERO.

JOHN ELARDO

EN SU BARRIO, para su comodidad una agencia de AVISOS ECONOMICOS de

EL DIA

MONTEVIDEO
CIUDAD VIEJA
25 de MAYO 389
CENTRO
RIO BRANCO 1212
Avda. 18 de JULIO y
VAGUARON
CORDON
Avda. 18 de JULIO 2022
bis (Ag. Petraglia)
PUNTA CARRETAS
EDELTO DEL PINO 810
eq. 21 de SETIEMBRE

PARQUE RODO
CONSTITUYENTE 2007
POCITOS
JUAN B. BLANCO 914
MALVIN
ORINOCO 5048 y
MICHIGAN
PUNTA GORDA
Av. Gral. PAZ 1421
UNION
Av. 8 de OCTUBRE 4062
Av. 8 de OCTUBRE esq.
ABREU (Kiosco Unión)
Av. 8 de OCTUBRE esq.
PIRINEOS (Kiosco Maro-
ñas)

GOES
Avda. Gral. FLORES 2942
ITUZAINGO
Avda. Gral. Flores 4996
PIEDRAS BLANCAS
Cuch. GRANDE y
T. RINALDI
ARROYO SECO
Av. AGRACIADA 2612 bis
PASO MOLINO
Avda. AGRACIADA 4109
AGUADA
SIERRA 1906 (Agencia
Progreso)

REDUCTO
GUADALUPE 1490
RIVERA
Avda. RIVERA 2621
CERRO
Avda. CARLOS M^a RAMI-
REZ 1686 esq. GRECIA
SAYAGO
Av. SAYAGO esq. ARIEL
(Kiosco Sayago)

COLON
Av. GARZON 1911 frente
Pza. Vidiella (Floreria)
EN EL INTERIOR
CANELONES
TREINTA Y TRES esqui-
na RODO
Plaza 18 de JULIO
(Kiosco ISNALDI)
SANTA LUCIA
BAZAR "EL TREBOL"
RIVERA 488 bis

LA PAZ
Av. BATLLE y ORDONEZ
215 (Bazar JORGITO)
LAS PIEDRAS
Avda. ARTIGAS y LAVA-
LLEJA (Kiosco LUISITO)
Plaza
Estación FERROCARRIL
(Kiosco LUISITO)
PANDO
Gral. ARTIGAS 895
PARQUE DEL PLATA
CALLE 2 esq. H

AGENCIA NOTICIOSA "EL DIA" EN PAYSANDU - SALTO - RIVERA - PUNTA DEL ESTE

EN 1962 tomamos contacto con las primeras piezas procedentes de Vicús, Norte del Perú, y con ellas ilustramos un trabajo sobre la metalurgia en América antigua (1). Del examen de esas placas de tumbaga decoradas ricamente con escenas mitológicas y del estudio en Chiclayo de una colección privada —del Sr. Harald Zoeger—, llegamos a descubrir un nuevo estilo, completamente falto de antecedentes formales y consistente en un verdadero aporte al ya rico historial de las formas producidas en la antigua América, novedad y jerarquía para todo el Continente, orgullo de las antiguas culturas peruanas. Y a principios de 1963 dimos a publicidad una síntesis sobre nuestros estudios de la cerámica proveniente de la nueva cultura que nosotros por vez primera denominamos Vicús-Pabur (2).

En setiembre de 1964 dimos a publicidad el tercer trabajo relacionado con la nueva cultura descubierta (3). Hacemos algunas precisiones sobre fechas e indicamos hechos, ello es porque hoy día son varios los que se disputan la paternidad del descubrimiento de la que muy posiblemente sea la cultura más rica en lo que a nuevas y fantásticas formas en metal y cerámica tendría el Perú y muy posiblemente América, y a la que le asignamos ser el segundo centro metalúrgico precolombino —primero Batán Grande—. Un arqueólogo de la talla de Larco Hoyle le atribuye la muy probable responsabilidad de ser los gestores de la gran cultura mochica, e indudables vinculaciones con el origen de Lambayeque, los grandes metalúrgicos precolombinos.

Federico Engels, el gran investigador del Sur de la costa peruana, recientemente hace vinculaciones de Vicús-Pabur con Paracas, culturas separadas por más de 1000 kms. Recientemente los contactos se están estableciendo. Un año antes de todo esto, en nuestro trabajo de 1964 ya señalábamos las relaciones de estilo entre Vicús-Pabur y Paracas, al extremo que grabados en metal de los primeros parecen fueron calcados en los ceramios y tejidos de los segundos. Vinculaciones con los complejos de Cupisnique y Gallinazo, culturas de la costa peruana, coexistentes en un mismo nivel cronológico, también las habíamos señalado.

Cuando clasificamos la cerámica "típica" de Vicús —aparecen más de un estilo en menor escala y entrecruzados—, lo que más nos llamó la atención fue la decoración negativa, —ver (2)— de donde extrajimos —además del estilo— el nexo con Salinar, nexo ampliado y mejor cimentado recientemente por Larco Hoyle que también hace la vinculación con Virú, centro de la cerámica negativa de la costa peruana hasta la aparición de Vicús.

No tenemos noticia de que se haya practicado ninguna secuencia cronológica ni que se hayan obtenido fechas mediante el radiocarbón 14, por ello hasta ahora sólo podemos valernos de las posibilidades que nos pueden otorgar las vinculaciones de estilos y técnicas. Si para los aspectos más primitivos del estilo se le puede comparar con Paracas, con Virú antiguo, etc., es indudable que el principio del complejo cultural que estamos tratando se desarrolla en los siglos inmediatos antes de la Era.

Lo anteriormente aseverado se veía obstaculizado con nuestra clasificación errónea de los ceramios Mochicas, los que situábamos en un estadio tardío de la cultura, pero que Larco Hoyle, autoridad indiscutible en el problema, clasifica como de los horizontes I y II, básicos de la cultura.

Hace un par de años que el arqueólogo alemán radicado en Perú, Hans Horkheimer —fallecido el pasado año— se habría interesado vivamente por Vicús-Pabur, quien, quizás, por un desconocimiento de nuestros trabajos quiso bautizar a la cultura como Vicús-Yecala. En su reciente trabajo, intitulado "Vicús" —marzo 1965—, escribe: "Parece que en el sector del Cerro Vicús, las ofrendas son netamente de tipo Vicús, y que sólo en Yecala, de explotación más reciente, consta la presencia del Mochica". Lo antes escrito es un desconocimiento del problema; desde un principio hicieron aparición ceramios y metales de estilo Mochica en las profundas tumbas explotadas en el "cerro" de Vicús, en 1963 —ver (2)— en el estrato de nuestro análisis de la cerámica de Vicús, efectuado sobre los primeros ejemplares que nos mostraron el Chiclayo en el año 1962, ya señalamos la presencia de piezas Mochicas sin lugar a duda. Dos años después —según nuestros informantes— se habría comenzado a explotar Yecala. Muy probable se trate de datos falsos proporcionados por los intermediarios de los huaqueros para despistar.

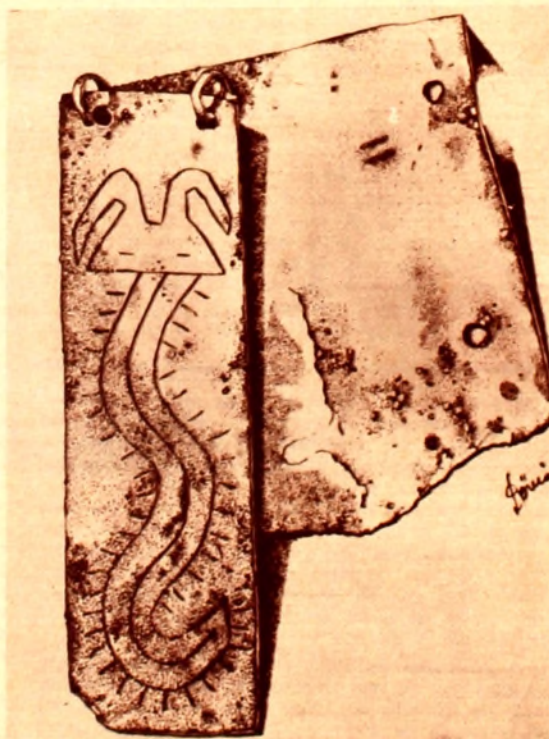
La obra de Horkheimer sobre Vicús-Pabur presenta algunas otras aseveraciones que merecen un

VICUS PABUR Y FRIAS

Contribución al estudio de la metalurgia Precolombina



Placa pectoral de tumbaga —oro y cobre— procedente de Vicús-Pabur. La decoración, lograda mediante calado e incisión, nos muestra un glifo, criatura fantástica de cabeza humana y cuerpo de animal. Se trataría de la primera representación de este tipo que hace aparición en América. El origen mítico de la representación proviene del Mediterráneo Oriental; por lo general los griegos emplearon mucho esta forma y se ha hecho conocer bien por medio de la efigie egipcia. (Colección particular. Dibujo C. Dörries).



Parte de un gran pectoral de tumbaga —oro y cobre— en donde observamos una decoración mediante incisión de un reptil con gran lengua bifurcada. La figura en sí es prácticamente calcada de los antiguos motivos empleados en Paracas, cultura a más de 1.000 km al sur de donde este ejemplar proviene que es de la recientemente descubierta cultura de Vicús-Pabur. (Colección particular. Dibujo C. Dörries).

acclaración, por ejemplo preconiza la desvinculación de Vicús con Mochica porque allí faltaría "una huaca piramidal al lado de la necrópolis". Nosotros aclaramos que no siempre sucede ello en territorio Mochica y que además, si bien no es "alado", en las inmediaciones hay huacas del tipo tronco piramidal como las construidas por los Mochicas y Lambayeques; unos 5 kms. hacia la dirección de la Hda. Yapatera hay un buen lote de huacas de ese tipo. Además, a quien se ha tomado el trabajo de hacer prospecciones en todos esos médanos situados en medio del extenso algarrobal.

Finalizamos estas noticias sobre la nueva cultura con una síntesis de nuevas conclusiones en base a un corpus general de informaciones que obran en nuestro poder relacionadas con Vicús-Pabur.

1º) El complejo cultural de Fías que nosotros estudiamos en 1959 y cuyo material se hallaba en Museos y colecciones confundido con Lambayeque, trabajo realizado con el Dr. Boris de La Piedra y del que publicamos relación en 1961 (4), situado a sólo 34 kms. de Vicús, se halla relacionado con este último complejo y se trataría de un desprendimiento posterior al siglo V de la Era. Su similitud consiste en el intenso trabajo metalúrgico, la magnificencia del ajuar funerario, la carencia de poblado cercano al campo de tumbas, la forma y profundidad de las mismas, la cerámica anaranjada, decoración blanca sobre rojo y esporádicamente el negativo, etc.

2º) El campo de tumbas de Vicús, sitio de donde procede todo el material de referencia —y una parte de Yecala—, no es como se le denomina comúnmente un cerro, sino que se trata de restos de un antiguo caserío que cubierto intencionalmente o no por las arenas, fue empleado como cementerio; sus originales constructores y ocupantes del sitio como vivienda, corresponderían a los niveles culturales básicos con cerámica en la costa peruana.

3º) Los originales pobladores de Vicús habrían sido absorbidos por los nuevos emigrantes, conocedores de la metalurgia, cerámica desarrollada, religiones organizadas, instituciones de gobierno, etc. El estilo de decoración negativo, la coexistencia de una técnica primitiva de la pasta cerámica, el moldeado a mano, etc., con técnicas altamente desarrolladas, indicaría que el nuevo grupo cultural permitió el desarrollo de ciertas instituciones de los primitivos habitantes. Indudablemente el laboreo de los metales fue la ocupación primordial.

4º) La muy probable antigüedad, la cantidad, el estilo y la variedad tecnológica de la metalurgia procedente de las necrópolis de Vicús-Pabur, desplazarían por el momento a Batán Grande como centro metalúrgico de primer orden, en calidad, de la América precolombina, quedando siempre aquél como el principal productor de piezas de oro.

5º) La vinculación de la técnica del negativo en la decoración cerámica con otros complejos culturales de la costa peruana y ecuatoriana, señalaría la existencia de un horizonte temprano (pre-clásico temprano), sobre cuyas poblaciones originales se habrían asentado los diferentes grupos de emigrantes transpacífico que con los nuevos aportes en la forma de tecnologías, instituciones religiosas, gubernamentales, etc. habría ido dominando pacíficamente esas viejas poblaciones.

6º) La franja de costa entre Sechura y Paita, lugar de indudable vinculación con el mar de los Vicús-Pabur, tiene múltiples "conchales", algunos de gran tamaño; suponemos que de su investigación habrían de surgir conclusiones importantes para historiar los orígenes de la cultura que nos ocupa.

7º) Indudablemente Vicús-Pabur realiza el mayor aporte a la historia de las formas dentro del inventario precolombino. Son las mismas de una alta envergadura estética, complejas y disímiles, que su estudio y clasificación ha de requerir un esfuerzo considerable.

8º) Vicús-Pabur empleó el bronce más de 1000 años antes que existieran los incas, con ello tenemos una prueba más que liquida el mito de que "el bronce es inca", tema que fuera cátedra durante casi cinco décadas.

Raúl CAMPA SOLER

Na Bolom, enero de 1966.

(Especial para EL DIA)

(1) R. C. S., "La edad de los metales en América", en "El Día" de Montevideo, 12/8/62.

(2) R. C. S., "El nuevo estilo en la cerámica Precolombina del Perú", "El Día" de Montevideo, 24/3/63.

(3) R. C. S., "Vicús-Pabur", en "El Día" de Montevideo, 27/9/64.

(4) R. C. S., "El Calligará", en "El Día" de Montevideo, febrero de 1961.